Universitatea de Arta „George Enescu“

Iaşi

Facultatea de compoziţie, Muzicologie, Pedagogie Muzicală

Specializarea Muzicologie

# Lucrare de Licenţă

Îndrumător ştiinţific,

Lect. univ. ELENA ŞORBAN

Absolvent,

Luana Budei Stan

— 1998 —

UNIVERSITATEA DE ARTĂ "GEORGE ENESCU " IASI
FACULTATEA DE COMPOZIŢIE, MUZICOLOGIE, PEDAGOGIE MUZICALĂ
SPECIALIZAREA MUZICOLOGIE

# PROBLEME DE INTERPRETARE A CÂNTULUI GREGORIAN

Îndrumător
Lector univ. ELENA ŞORBAN

Absolvent
LUANA BUDEI – STAN

IAŞI
1998

## Cuprins


Introducere.....pag.1

1. Raportul text - melodie în interpretarea gregorianului.....pag.5
1.1. Raportul text - melodie în determinarea tipului melodic.....pag.5
1.1.1. Relatia dintre formulele cadentiale gregoriene si textul lor.....pag.8
1.1.2. Studiul lui Mocquereau despre *cursus planus*.....pag.12
1.1.3. Raportul text - melodie în psalmodie.....pag.13
1.2.Raportul text - melodie în pronunțare.....pag.15
1.2.1. Arii lingvistice.....pag.15
1.2.2. Licvescențe.....pag.17

2. Parametrul înălțimilor în interpretare.....pag.23
2.1. Înălțimile în imaginea grafică.....pag.23
2.2. Variante melodice.....pag.29

3. Interpretarea ritmului.....pag.37
3.1. Ritmul în imaginea notațiilor de epocă.....pag.37
3.2. Ritmul la teoreticienii "târzii" ai epocii.....pag.41
3.3. Teorii ritmice la sfârşitul secolului XIX şi începutul secolului XX.....pag.44
3.3.1. Egalitariştii.....pag.44
3.3.2. Mensuraliştii.....pag.47
3.4. Teoria ritmică semiologică.....pag.50
3.5. Teorii ritmice de inspirație folclorică.....pag.54
3.5.1. Ornamentalismul.....pag.54
3.5.2. Parlando – rubato.....pag.57

4. Interpretarea intensităților.....pag.59

5. Coloristica timbrală în interpretare.....pag.62
5.1. Principii din practica epocii. Tipuri de formații vocale.
Tipuri de spațialitate.....pag.62
5.2. Raportul dintre morfologie şi timbru.....pag.66
5.2.1. *Introitus, offertorium, communio*.....pag.66
5.2.2. *Alleluia*.....pag.70
5.2.3. *Antiphonae* şi *invitatorium*.....pag.72
5.2.4. Răspunsuri şi graduale.....pag.73
5.2.5. Strofe de imn, strofe de *sequentia*.....pag.74

6. Analize comparate.....pag.79
6.1. Piese de misă.....pag.79
6.1.1. Ordinarium.....pag.79
6.1.2. Proprium.....pag.79
6.2. Piese de oficiu.....pag.81
6.3. Transcrieri.....pag.83

7.Concluzii.....pag.94
Bibliografie.....pag.96
Lista de repertoriu.....pag.98
Lista interpreților.....pag.109

# Introducere

Muzica gregoriană este muzica liturgică apuseană medievală, monodică, având la bază textul latin. Condiţionările sale sunt date de faza oralităţii prealabile, de legăturile morfologice cu textul şi mai ales de funcţionalitatea liturgică. Prima fază de viaţă a gregorianului s-a format pe solul tradiţiilor cultice sinagogale, elenistice, italice. Dacă există ceva care ne oferă un punct de pornire în interpretare, acesta ar fi, pe de o parte muzica arhaică cultică de tradiţie orală, pe de altă parte ansamblul de mijloace interpretative al muzicilor tradiţionale populare.

Problemele ridicate de interpretare oferă o privire generală asupra întregului repertoriu gregorian şi, în acelaşi timp, o aprofundare a elementelor specifice. Ştiinţa teoretică, elementele istorice şi de paleografie nu furnizează soluţia problemelor de interpretare. Ele sunt doar o muncă preliminară necesară, care stimulează şi suscită sensibilitatea artistului contemporan, intuiţia permiţându-i acestuia să studieze şi să interpreteze aceste piese într-o manieră convingătoare.

Teoreticienii din antichitatea târzie şi din secolele ulterioare precizează, referitor la interpretare, doar câteva cerinţe: vocea să răsune curat, strălucitor, înalt, să se cânte deodată, nimeni să nu cânte la pauză, să nu grăbească şi să nu întârzie... Dar acestea nu oferă multe indicii pentru a înţelege modalitatea de interpretare a pieselor gregoriene. Observaţii mai concrete putem citi la autorii de mai târziu (referitor la anumite ornamente sau dimpotrivă, referitor la uniformitatea duratelor sunetelor). Aceste surse se contrazic adeseori, astfel încât indicaţiile lor nu pot fi luate drept reguli generale. Modul de interpretare a muzicii gregoriene pune probleme din mai multe motive:

1) În momentul scrierii acestor manuscrise, tradiţia orală preceda notaţia, iar cantorii cunoşteau repertoriul pe dinafară, astfel

încât neumele aveau doar rolul de a reaminti – eventual – melodiile.

2) Notaţia informează doar despre doi factori - despre text şi despre înălţimi - iar din aceştia doi trebuie să creăm întregul interpretării. În imaginea grafică nu există ritm, armonie, măsură şi periodizare, nu sunt semne de tempo şi de dinamică.

3) Nici o comunitate nu a avut o tradiţie interpretativă continuă, codicele timpurii aparând într-o frecvenţă întâmplătoare, pe anumite spaţii europene. Trăsăturile lor nu pot fi relaţionate cu epoca de creaţie, ci mai degrabă cu locul geografic sau instituţional al genezei lor.

Slujba divină în biserica apuseană cuprinde misa şi oficiul. Piesele acestora sunt împărţite, la rândul lor, în *proprium* şi *ordinarium*. Cânturile din cadrul *proprium misae* au textul dependent de evenimentul sărbătorit (*introitus, graduale, alleluia, offertorium, communion*). Misa cuprinde şi piese al căror text este invariabil, independent de ziuă sau de diferitele sărbători (*Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei*). Piesele din cadrul misei sunt următoarele:

**Liturghia cuvântului / Misa catehumenilor**

| ORDINARIUM MISSAE | PROPRIUM MISAE |
|---|---|
| | |
| | Introitus |
| Kyrie | |
| Gloria | |
| | oratio collecta |
| | lectio |
| | Graduale |
| | Alleluia / Tractus |
| | Evanghelie |
| | Homilia - predică |
| Credo | |
| | oratio communis |

**Liturghia sacrificiului**

| | |
|---|---|
| | Offertorium |
| | oratio secreta |
| prefatio | |
| Sanctus / Benedictus | |
| Canon | |
| Pater Noster | |
| Agnus Dei | |
| | Communio |
| | oratio postcommunio |
| Ite missa est | |
| Benedicamus | |
| Binecuvântare | |

*Oficiul divin*, această mare rugăciune cotidiană, se realizează la anumite ore, de şapte ori în timpul zilei şi o dată noaptea. Fondul esențial al repertoriului oficiului este alcătuit din cântarea psalmilor, antifone, răspunsuri, imnuri.

În lucrarea de faţă, ne-am propus aprofundarea domeniului interpretării muzicii gregoriene. Acest subiect a fost puțin abordat de muzicologia românească, deşi cântul gregorian reprezintă fundamentul muzicii culte europene şi a fost practicat pe teritoriul țării noastre, concomitent - deşi în mai mică măsură - cu muzica bizantină.

Selecția bibliografică a pus accent pe valorificarea celor mai recente publicaţii în materie, primordiale fiind articolele din *New Grove*, tratatul lui David Hiley (*Western plainchant*) şi *Antologia cântului gregorian* de Fausto d'Antimi. De asemenea, am valorificat experiența unor interpreți teoreticieni ca Laszlo Dobszay şi Marcel Peres. Bibliografia mai veche, în special provenită de la şcoala din Solesmes, a fost utilizată numai în privința problemelor de interpretare, nu şi referitor la istoric şi sistematică, întrucât aceste rezultate sunt infirmate de cercetările mai noi (*New Grove*, Hiley).

În ceea ce priveşte lucrarea de faţă, menționăm că nu cunoaştem o

monografie pe subiectul propus. Teoretizările de interpretare pe care le-am parcurs (Peres, Dobszay, Veillard), au un caracter mai puțin sistemic, fiind mai degrabă luări de poziție care, uneori, sunt polemice.

Pentru a fundamenta contribuțiile acestui studiu, am considerat necesară explicarea şi tratarea esențială a noțiunilor istorice, sistematice, de limbaj şi funcționalitate (de "anatomie" şi de "fiziologie") ale stilului gregorian - foarte puțin investigat de literatura de specialitate românească (I. D. Petrescu, Breazu şi *Dicționarul de termeni muzicali*). Dimensiunile unor capitolele din cursurile româneşti de istoria muzicii au meritul de a trata această problemă, dar nu permit aprofundările stilistice.

Metodele folosite în acest studiu au fost:

-sinteza aplicată în concentrarea bibliografiei,

- transcrierea de tip etnomuzicologic - date fiind modul de existență al repertoriului în variante şi lipsa componentei ritmice din notație,

- analiza transcrierilor şi

- sinteza concluziilor.

# 1.Raportul text - melodie în interpretarea gregorianului

## 1.1. Raportul text - melodie în determinarea tipului melodic

Fără îndoială, la baza cântului gregorian stă legătura care uneşte intonaţia vocii cu textul latin.

Nu ne putem apropia de structura unei piese gregoriene fără să-i înţelegem textul. În primul rând trebuie să clarificăm înlănţuirea propoziţiilor. Muzica gregoriană nu doreşte să descrie atmosfera în care se desfăşoară ritualul religios, sentimentele textului sau sensul unor anumite cuvinte, ci să redea cu claritate fiecare cuvânt - în modalităţi diferite, potrivit trăsăturilor fiecărui gen - deci exprimă textul latin de cult prin mijloace muzicale. "Deşi melodia gregoriană este în consens cu structura gramaticală a textului, ea nu reprezintă conţinutul textului. Trebuie evitată orice explicaţie pragmatic-romantică pentru a fi demni de spiritul culturilor melodice clasice. " (Dobszay 1, p.7)

Este de neînlăturat cunoaşterea accentelor de text, deşi aici întâlnim de mai multe ori factori muzicali care au efect contrar accentelor de text. În schimb, nu putem concepe muzica drept reprezentare mecanică a raportului text - melodie.

Textele de cult pot fi în proză ( majoritatea lucrărilor) sau în versuri (imnurile, secvenţele). În funcţie de această clasificare, şi melodiile cântului gregorian vor fi diferenţiate. În timp ce textele în versuri vor avea melodii predominant silabice, textul în proză va determina o mai mare varietate de tipuri melodice (ţinându-se cont de genul piesei, de momentul liturgic al apariţiei sale). Distingem, astfel, în piesele ale căror texte sunt în proză, trei tipuri melodice - ce corespund celor trei maniere de interpretare:

1. ***silabic***: unde, în general, fiecărei note îi corespunde câte o silabă (dar apar şi silabe ce poartă două sau trei sunete) - de exemplu piesele de *Credo* din Ordinarium.

2. ***mediu melismatic*** (*mediu-silabic* sau *mediu-ornamentat*): unde silabele care poartă câte o notă alternează cu cele ornate cu un mic grup de note - de exemplu introitul *Puer natus est* (capitolul 6).

3. ***intens melismatic*** (sau *bogat ornamentat*): în care toate silabele (sau aproape toate) sunt însoţite de grupuri de note, denumite melisme, care pot avea uneori dimensiuni foarte mari - de exemplu *Alleluia.Pascha nostrum* (capitolul 6)

Oricare ar fi stilul compoziţiei, melodia, gândită în funcţie de text, este destinată să-l pună pe acesta în valoare. Chiar şi atunci când acest cânt este foarte ornat şi pare a se desfăşura "pentru el însuşi" în piese melismatice, în realitate serveşte totuşi textul, dar într-o manieră mai profundă; în loc să se muleze pur şi simplu pe accentele cuvintelor şi să urmeze pas cu pas ritmul natural, desfăşurarea melodică atrage atenţia asupra cuvintelor principale şi încearcă să exprime densitatea interioară a acestora. Este vorba aici mai ales de spiritul textului (dacât de materialitatea sa) dar, în definitiv, textul inspiră melodia. (Cardine, p.33)

Referitor la raportul text-melodie, distingem câteva aspecte de interpretare de care trebuie să se ţină seama. Prima este inteligibilitatea. Aceasta se referă la text, la sunet şi la formă. Textul nu trebuie trăit ci pronunţat clar. Acesta are un element fonetic: culoarea vocalelor, plasticitatea consoanelor. Dar apar deja două semne de precauţie:

1) ne gândim la o pronunţare cursivă, sonoră, adecvată cântării, dar totodată firească, nu exagerat de încordată. Trebuie să ne ferim de preţiozitate, declamaţie exagerată, fărămiţare;

2) textul trăieşte împreună cu melodia care are legi proprii. Pronunția nu numai că se foloseşte de melodie, dar o şi ajută. Acelaşi sunet de vorbire sau aceeaşi silabă este când mai expusă, când mai ştearsă, solicitând o pronunțare diferențiată, în funcție de menirea ei de liant sau de separant la locul muzical dat. (De altfel adaptarea câte unui sunet la context, schimbările sale morfologice, se manifestă şi în cazul vorbirii.)

O altă dimensiune a textului este structura sa gramaticală. Unul dintre ajutoarele cele mai mari ale interpretului este că sistemul de construcție al textului este aproape întotdeauna proiectat în sistemul de construcție muzicală.

Inteligibilitatea înseamnă în al treilea rând claritate de formă. Cel dintâi ordonator al timpului şi al frazării este ierarhia diviziunilor. "Trebuie elaborată o tehnică de cânt potrivită ierarhiei de frazare (în care diviziunile mici şi mari se fac diferențiate) - ceea ce, de exemplu, reglează reverberațiile sunetelor finale de diferite dimensiuni, respectiv care pornesc segmentele noi de melodie nu din avântul respirației, ci din sprijinul de după respirație." (Dobszay 1, p.5)

Dar de fapt această ordine a frazării este doar proiecția exterioară a formei. În interiorul muzicii funcționalitatea sunetelor, ierarhia lor, face inteligibilă forma şi procesul muzical. "**Interpretarea unei piese înseamnă conducerea unui text de-a lungul ordinii funcționale a sunetelor**. Pregătirea interpretării ne solicită în primul rând să gustăm, să auzim care sunt sunetele pilon ale melodiei, care sunt punctele ei de rotație, unde şi cât de mult sunt ele întărite, unde se petrec tranzițiile şi pe ce sunet, care sunete sunt pregătitoare de întărire, de prolongare în timp sau ornamentale." (Dobszay 1, p.5)

Toate acestea solicită în practică echilibrul dintre continuitate şi segmentare, ceea ce se manifestă mai presus de toate în domeniul timpului muzical.

Dobszay prezintă modul practic de realizare a unei interpretări de calitate a pieselor gregoriene. În realizarea acestui deziderat trebuie să se ţină seama de faptul că binomul continuitate - segmentare determină şi intonaţia şi cultura vocală. "Intonaţia corectă se obţine nu prin deplasarea sunetelor mai sus sau mai jos, ci prin aşa-zisa anticipare. Sunetul trebuie să-şi găsească poziţia în timp, iar cântăreţul trebuie să simtă că această poziţie temporală aşteaptă pregătită ca sunetul să îşi ocupe în ea locul cu uşurinţă." (Dobszay 1, p.5)

În acest mod de a "gândi" sunetele şi a le găsi "spaţiul sonor" trebuie să avem grijă ca în execuţie să nu apară *glissando*-ul. Succesiunea sunetelor din gregorian trebuie să fie distinctă, într-un anumit grad asemănătoare cu interpretarea instrumentală. În acelaşi timp, sunete trebuiesc ţinute laolaltă prin coeziunea interioară a melodiei, a frazei, prin emisie, intensitate, continuitatea dinamică, prin *legato*-ul evoluţiei nestingherite în timp. Cântăreţul trebuie să se îndrepte cu dragoste către text şi muzică, dar în acelaşi timp "el trebuie să-şi păstreze un fel de neimplicare, sânge rece, chiar antipatie" (Dobszay 1, p.6) pentru a putea cânta în mod autentic gregorianul şi a nu se lăsa furat de ispita unei interpretări "romanţioase", lipsite de liniştea şi claritatea specifică.

### 1.1.1. Relaţia dintre formulele cadenţiale gregoriene şi textul lor

În unele texte, alternanţa dintre silabele accentuate şi cele neaccentuate de la sfârşitul propoziţiilor sau a frazelor formează anumite *tipare (şabloane)*. În acelaşi timp, multe dintre melodiile gregoriene nu servesc doar unui singur text. Aceeaşi melodie poate fi preluată de diferite texte. Când se întâlnesc astfel de cazuri, adaptarea se realizează în diferite modalităţi (NG, vol 5, p.100):

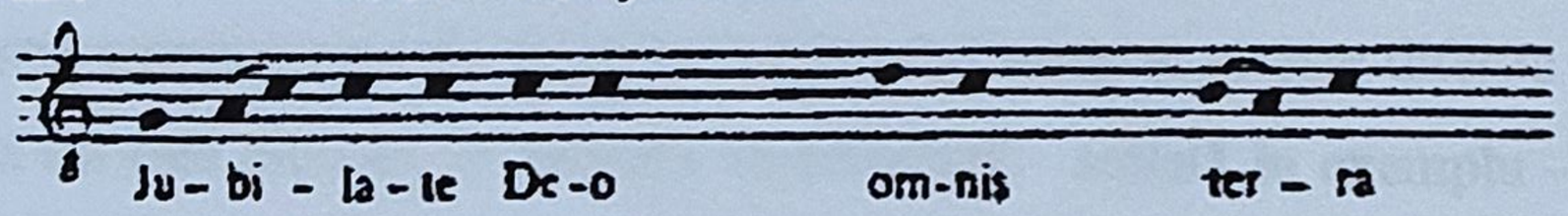
1) ajustarea poate avea loc în melodie, lărgind-o (cu scopul de a face loc silabelor care apar în plus faţă de textul precedent), restrângând-o (dacă textul nou este mai scurt decât precedentul), sau potrivindu-se melodia şi cuvintele în aşa fel încât silabele accentuate, situate în punctele importante ale textului, să cadă împreună cu elementele particulare ale melodiei;

2) în unele cadenţe gregoriene, accentele textului sunt ignorate - elementele finale ale melodiei fiind potrivite cu ultimele silabe ale diferitelor texte, fără a se ţine cont de structura lor accentică.

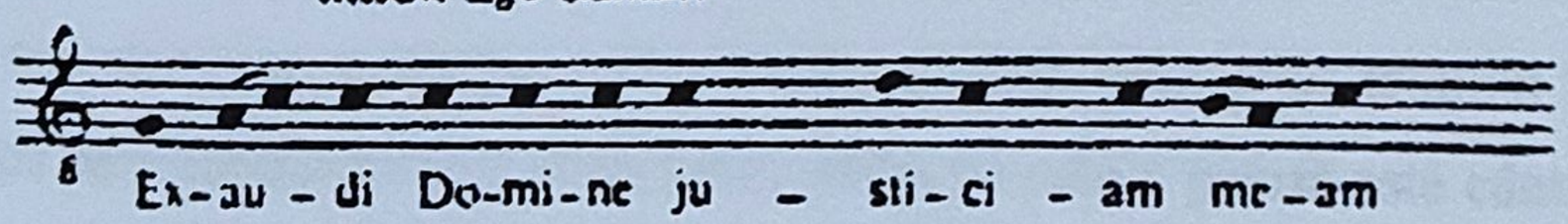
Ambele tipuri de cadenţe expuse mai sus apar în *versus* şi *introitus*. Cadenţa intermediară este ajustată după şabloanele de accente ale textului, iar cadenţa finală a melodiei - exceptând, în multe manuscrise, modul 5 - este aplicată mecanic pe ultimele 5 silabe ale versului. Cadenţele intermediare din exemplele următoare (*Introitus* -mod 3) sunt extrase din *Graduale romanum*.

Ex.1

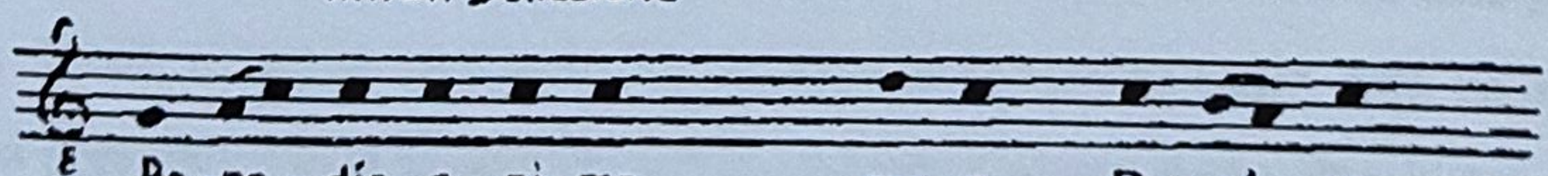
introit *Vocem jucunditatis*



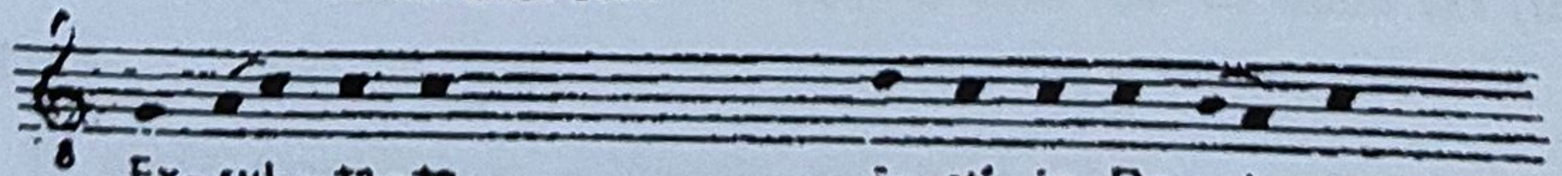

introit *Ego clamavi*




introit *Benedicite*




introit *Ecce oculi*



În limba latină, un cuvânt de 2 silabe are accent pe prima silabă: *De-us, me-us, pa-ter, om-nes.*

Un cuvânt format din 3 sau mai multe silabe este accentuat pe penultima silabă - dacă aceasta este lungă - sau pe antepenultima silabă dacă penultima este scurtă. Cuvintele formate dintr-o singură silabă pot fi accentuate sau neaccentuate, în funcţie de context şi de sensul lor. Cele mai frecvente "şabloane" de silabe *accentuate* (*a*) şi *neaccentuate* (*n*) de la sfârşitul versurilor sunt prezentate în exemplul de mai sus. Întâlnim, astfel, patru tipuri distincte:

*1)a-n-a-n (om-nis ter-ra),*

*2)a-n-n-a-n (-sti-ci-am me-am),*

*3) a-n-a-n-n (me-a Do-mi-no),*

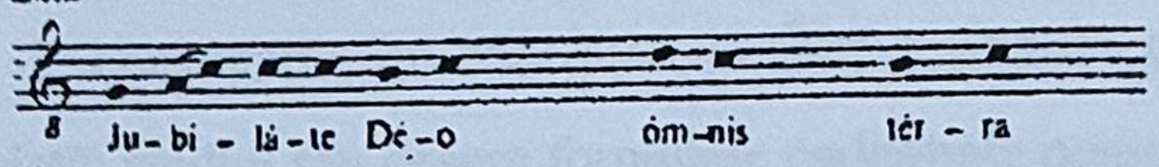
*4)a-n-n-a-n-n (jus-ti in Do-mi-no)*

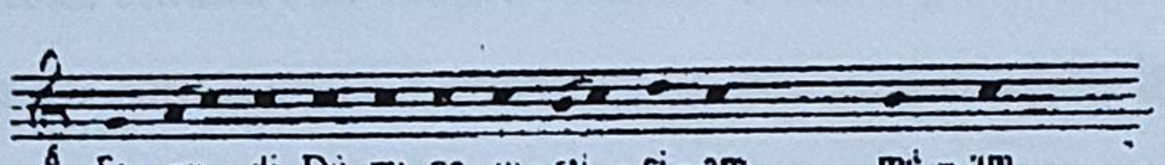
Ocazional se întâmplă ca un cuvânt monosilabic accentuat să se afle la sfârşitul versului; aceasta destramă şablonul şi tratarea sa este diferită în funcţie de sursa din care provine. În cadenţa intermediară - arătată în exemplu - ultimele trei elemente ale melodiei sunt aplicate textului fără a se ţine cont de accent. Înainte de cele trei elemente, cadenţa muzicală este ajustată accentelor textului în funcţie de poziţia penultimului accent al versului; silaba pe care o poartă este cântată cu un ton mai sus decât tonul de recitare al formulei. Dacă această notă se află pe a 4-a silabă de la sfârşit, cele trei elemente finale urmează imediat (cum este cazul în cel de-al doilea portativ). Dacă se află pe a 5-a sau a 6-a silabă de la sfârşitul versului, primul element din grupul celor trei este anticipat o dată sau de două ori (ultimele două portative).

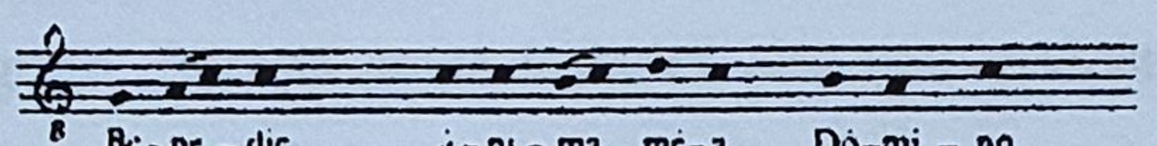
În unele manuscrise, cadenţele interioare ale versetului din *introitus* sunt tratate mult mai flexibil decât ne-am aştepta. Putem compara, de exemplu, cadenţele

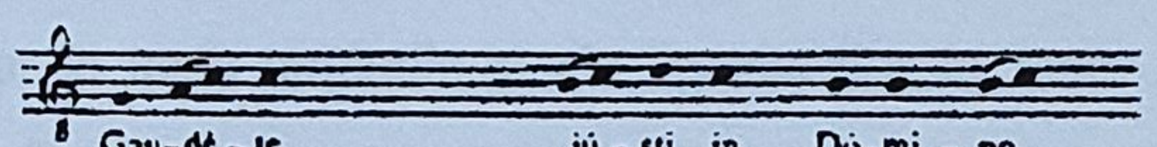
interioare ale introiturile modului 3 dintr-un manuscris al secolelor XI - XII de la S. Millan de la Cogolla - din Rioja, nordul Spaniei - cu pasaje similare dintr-un manuscris beneventan al aceleiaşi perioade.

Ex.2

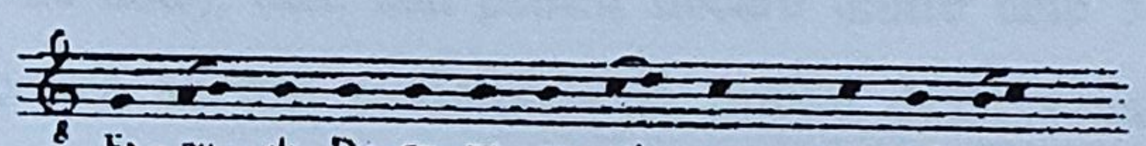


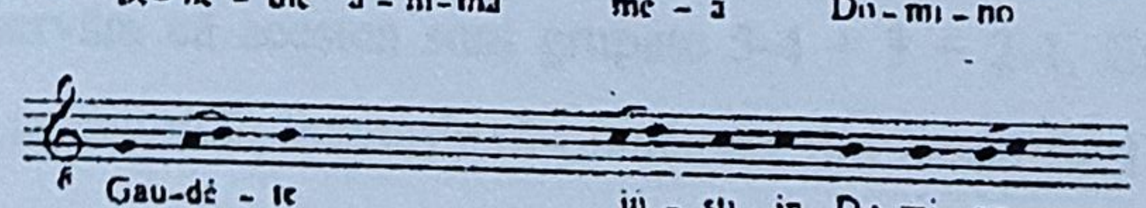




Ex.3



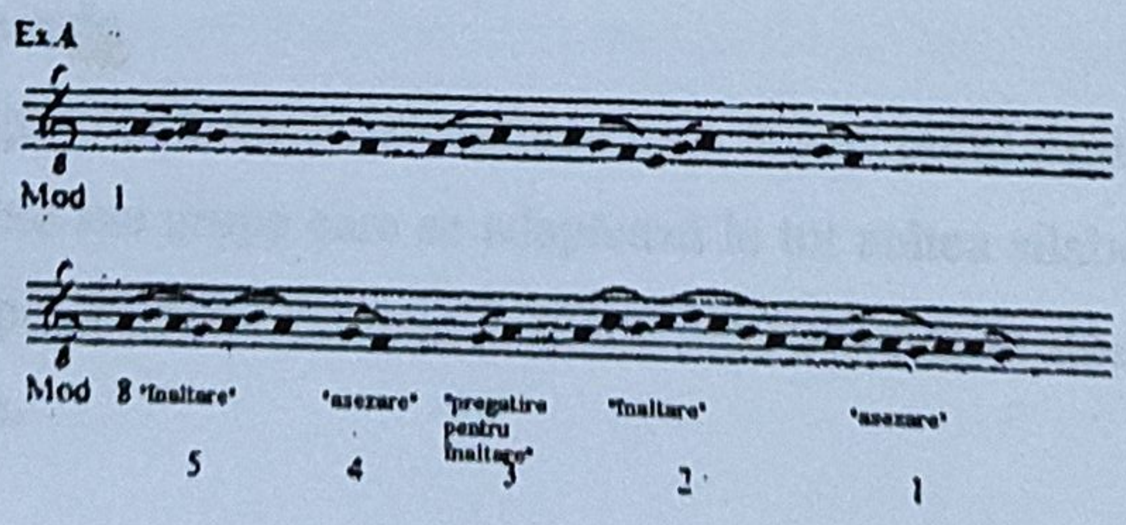



Versiunea beneventană este la fel de regulată ca şi cea din *Graduale romanum*. În plus, este mai bine subliniat accentul natural al celei de-a treia silabe de la sfârşit în felul următor: dacă silaba este accentuată îi corespunde sunetul *si*, iar dacă ea e neaccentuată, în manuscris figurează sunetul *do*.

### 1.1.2. Studiul lui Mocquereau despre relaţia cadenţe-text

Studiul clasic în ceea ce priveşte relaţia dintre cadenţele gregoriene şi textul lor a fost publicat în *Paleographie Musicale* (vol III-IV) de Mocquereau. De o importanţă majoră, toate studiile ulterioare au fost "acoperite"(NG, vol V, p.100) de analizele şi de constatările lui Mocquereau. Într-o singură privinţă această lucrare este incompletă: studiul său despre formulele cadenţiale nemodificabile a fost limitat la acelea pentru care autorul a crezut că se pot găsi modele literare. Lucrarea sa s-a concentrat în special asupra celor 45 de formule cadenţiale care i s-au părut a alcătui o singură grupă. Această grupă includea cele mai evidente formule care nu se modifică din repertoriul de cânt: cadenţele finale ale tonurilor pentru versurile răspunsurilor în toate modurile şi ale introiturilor în toate modurile (cu excepţia modului 5). Există, de asemenea, în studiul său, cadenţe terminale pentru tonuri de psalm în patru dintre moduri şi pentru unele din tonurile invitatoriilor.

Toate cele 45 de formule cadenţiale implică 5 elemente muzicale (note simple sau grupuri de note), câte una pentru fiecare dintre cele 5 silabe de la sfârşitul textului. Acestea au fost numerotate în ordine descrescătoare. Caracterul liniei muzicale pe care îl produc este tipizat după cum urmează: 5 = "înălţare", 4 = "aşezare", 3 = "pregătire pentru înălţare", 2 = "înălţare", 1 = "aşezare" (NG, vol. V, p.101). Observăm că acestea sunt grupate 5-4 + 3 + 2-1. Exemplul următor arată clar această structură în finalurile răspunsurilor din modurile 1 şi 8:



După opinia lui Mocquereau, luând "înălţările" şi "aşezările" ca echivalente ale silabelor accentuate (*a*) şi neaccentuate (*n*), şablonul format din elementele 5-4-3-2-1 este echivalent cu *a-n-n-a-n* din textul latin. În proza latină din anumite perioade, sfârşiturile propoziţiilor şi ale frazelor se potrivesc adesea cu şabloanele care - de cele mai multe ori - au schema accentelor prezentată mai sus. Autorul a concluzionat că această cadenţă în proză - care se întâlmeşte adesea în textele liturgice de demult (jumătatea secolului VI) - este modelul cadenţelor respective. După spusele autorului, cele 45 de cadenţe au toate acelaşi ritm, accentuare şi frazare. "Astfel s-a demonstrat identitatea fundamentală a tuturor acestor cadenţe din punct de vedere structural, ca şi conformitatea perfectă a acestei structuri cu cea de *cursus planus* ... Rezultă că aceste cadenţe au fost modelate pe *cursus planus*" (*Paleographie Musicale,* vol IV, p.53, citat de NG, vol V, p.101). Astfel, el a stabilit relaţia dintre un important număr de formule cadenţiale ale cântului gregorian şi o cadenţă folosită în proză în perioada în care, probabil, lua fiinţă o mare parte a repertoriului gregorian.

### 1.1.3. Relaţia text - melodie în psalmodie

Într-o formulă de psalmodie completă distingem:

a) "intonaţia", "introducerea" (= *initium*);

b) "tenorul", dominanta,coarda de recitare;

c) cadenţele.

a) Intonaţia este acea inciză melodică de la începutul psalmului. Ea cuprinde două sau trei note sau grupe care se adaptează la tot atâtea silabe. La o intonaţie de 2 note sau grupe, adaptăm primele 2 silabe ale versului; la una de 3 note ataşăm primele 3 silabe.

În psalmodia obişnuită, intonaţia nu se foloseşte decât în primul verset; celelalte versete încep direct cu tenorul. Atunci când intonaţia trebuie să fie repetată la fiecare verset (ca la Magnificat), această repriză este întotdeauna indicată. Atunci când mai mulţi psalmi sunt cântaţi - cu Gloria Patri - cu aceeaşi antienă, primul verset al fiecărui psalm trebuie să fie reintonat de cantor până la cadenţa mediană cu intonaţia completă.

b) Tenorul şi flexa. Tenorul sau dominanta este alcătuit din toate notele care se cântă la unison după intonaţie până la cadenţa mediană şi de la aceasta până la cadenţa finală. Pentru a interpreta corect acest tenor este suficient să cunoaştem bine legile unei bune lecturi şi mai ales pe acelea ale accentelor. Nu trebuie să întrerupem cursul tenorului prin nici o pauză, excepţie făcând cazul în care apare o flexa.

c) Cadenţele. - dintre care prima se află la mijlocul versetului, la sfârşitul primei delimitări şi poartă denumirea de "cadenţa mediană" (= *mediatio**), iar cea de-a doua se găseşte la sfârşitul versetului, încheind cea de-a doua delimitare, fiind denumită "cadenţa terminală" (= *terminatio*). Atunci când prima parte a versetului este prea lungă, aceasta este divizată printr-o semi-cadenţă denumită *flexa* +, pentru că vocea "se flexează", "se încovoaie" şi se odihneşte puţin înainte de a porni din nou. Intervalul melodic al unei flexa este indicat la fiecare psalm după primul verset (atunci când există o flexa în psalm).

Cadenţele melodice - mediane şi finale - se notează la începutul fiecărui psalm după modul sau tonul pe care urmează să fie cântate. Cadenţele psalmodiei - mediane şi finale - sunt de două feluri:

1) cadenţa cu un accent:

⇒spondaic (/ - )

⇒dactil (/ - - )

2) <u>cadența cu două accente</u>:

⇒<u>dispondaic</u> (/ - / - );

⇒<u>didactil</u> (/ - - / - - );

⇒<u>dactilospondaic</u> (/ - - / - );

⇒<u>spondaicodactil</u> (/ - / - - ).

Psalmii sunt interpretați de toate școlile de cânt audiate aproximativ în aceeași manieră de cânt. În general sunt intonați antifonic. Nefiind piese de virtuozitate, nu necesită o pregătire specială din partea cântăreților. Singura greutate în interpretarea unui psalm din manuscrise este în a ști să adaptezi melodia la textul dat, de a reuși să amplasezi cadențele exact la locul lor, cu alte cuvinte, de a "simți" mersul declamației psalmodice. În edițiile vaticane acest lucru nu mai reprezintă o problemă, deoarece s-au notat cu grafii diferite sunetele pe care urmează să se realizeze cadențele, ușurând astfel foarte mult interpretarea.

## 1.2. <u>Raportul text - melodie în pronunțare</u>

### 1.2.1. <u>Arii lingvistice</u>

Un factor important în interpretarea gregorianului îl reprezintă pronunția. Limba latină, obligatorie în cântul gregorian, are regulile ei specifice, ca de exemplu: *s* intervocalic se pronunță *z*, *j* se pronunță *i* diftongat cu vocala următoare. Dar, în afară de regulile generale, există diferențieri regionale în pronunția cântată. Principalele arii lingvistice acceptate în interpretare sunt cea italiană, cea franceză și cea germană. În anumite situații, pronunțarea textului latin este diferită în funcție de aceste zone, după cum urmează:

| Situaţii ale textului | Pronunţarea | | |
|---|---|---|---|
| | italiană | francază | germană |
| ce | ce | ce | ţe * |
| ci | ci | ci | ţi * |
| ge | ge | ge | ghe |
| gi | gi | gi | ghi |
| gn | ɳ | ɳ | gn |
| gu | gu | gu | gv |
| qu | cu | cu | cv |
| y | i | i | ü |

*În pronunţia germană, *ce* = *ţe* şi *ci* = *ţi*, probabil din identitatea grafică a literelor *c* şi *t* din notaţia literară gotică, astfel încât pronunţarea lui "*ci*" este la fel cu a lui "*ti*" (de exemplu *crucis, silentium* se citesc "*cruţis*", "*silenţium*").

Notarea exprimă generalitatea pronunţiei, din acest punct de vedere fiind exemplare formaţiile *Stirps Iesse* din Italia, *Organum* din Franţa şi *Capella Antiqua* din München, Germania. Uneori se constată că o formaţie preia modul de pronunţie al altei zone lingvistice decât cea proprie (de exemplu formaţia *St. Ottilien,* din Germania, are pronunţie de tip italian). Pronunţia unor interpreţi din alte zone lingvistice se corelează cu regulile fonetice ale propriei limbi (de exemplu *Schola Hungarica* pronunţă latina cu influenţe de limbă maghiară), sau este influenţată de o tradiţie considerată etalon (formaţia americană *Gloria Dei Cantores* cântă cu pronunţie italiană).

## 1.2.2. Licvescențe

Neumele licvescente sunt formule melodice în care ultima notă (rareori ultimele două note) este "semi-vocalizată" (NG, vol XI, p.18), "atenuată" şi cântată cu o sonoritate "pe jumătate înăbuşită" de articulaţia care o uneşte cu vocala următoare, în acelaşi cuvânt sau în cuvinte alăturate (Pothier, p.32). Ele nu reprezintă semne noi, ci variante ale neumelor de bază (Apel, p.104). Licvescențele apar în toate manuscrisele, dar, în notațiile vechi, pot avea multiple reprezentări grafice. Comparația între manuscrise arată că folosirea semnelor de licvescență este inconsecventă; deşi aceste semne aveau, iniţial, rolul de a reaminti o melodie şi o manieră de interpretare a textului deja cunoscută de cântăreți, nu există "nici măcar doi scribi care să le fi pus exact în acelaşi loc" (Hiley, p.357) în cadrul pieselor muzicale. Manuscrisul din Montpellier (Faculté de Médicine, H.159) pare să fie o sursă relativ generoasă în ceea ce priveşte exemplele de licvescențe, dar este de departe întrecut de manuscrisele timpurii din Saint Gall şi mai ales de cele din sudul Italiei, care prezintă o varietate de notații a licvescențelor de nerivalizat (Hiley, p.357). Forma scrisă a sunetului licvescent, în notaţia cvadrată din secolul XIII şi de mai târziu" a început să capete denumirea de "*plica*" = "îndoitură".

În Ediția Vaticană - *Liber usualis* - licvescențele sunt reprezentate prin caractere mai mici decât semnele muzicale obişnuite. Neumele licvescente au în această lucrare următoarele denumiri:

1) *Epiphonus* sau *podatus licvescent* = două note în ordine ascendentă dintre care ultima e licvescentă:

## 1.2.2. Licvescenţe

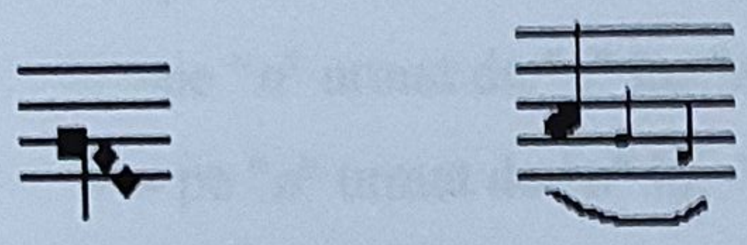
Neumele licvescente sunt formule melodice în care ultima notă (rareori ultimele două note) este "semi-vocalizată" (NG, vol XI, p.18), "atenuată" şi cântată cu o sonoritate "pe jumătate înăbuşită" de articulaţia care o uneşte cu vocala următoare, în acelaşi cuvânt sau în cuvinte alăturate (Pothier, p.32). Ele nu reprezintă semne noi, ci variante ale neumelor de bază (Apel, p.104). Licvescenţele apar în toate manuscrisele, dar, în notaţiile vechi, pot avea multiple reprezentări grafice. Comparaţia între manuscrise arată că folosirea semnelor de licvescenţă este inconsecventă; deşi aceste semne aveau, iniţial, rolul de a reaminti o melodie şi o manieră de interpretare a textului deja cunoscută de cântăreţi, nu există "nici măcar doi scribi care să le fi pus exact în acelaşi loc" (Hiley, p.357) în cadrul pieselor muzicale. Manuscrisul din Montpellier (Faculté de Médicine, H.159) pare să fie o sursă relativ generoasă în ceea ce priveşte exemplele de licvescenţe, dar este de departe întrecut de manuscrisele timpurii din Saint Gall şi mai ales de cele din sudul Italiei, care prezintă o varietate de notaţii a licvescenţelor de nerivalizat (Hiley, p.357). Forma scrisă a sunetului licvescent, în notaţia cvadrată din secolul XIII şi de mai târziu" a început să capete denumirea de "*plica*" = "îndoitură".

În Ediţia Vaticană - *Liber usualis* - licvescenţele sunt reprezentate prin caractere mai mici decât semnele muzicale obişnuite. Neumele licvescente au în această lucrare următoarele denumiri:

1) ***Epiphonus*** sau ***podatus licvescent*** = două note în ordine ascendentă dintre care ultima e licvescentă:

2) *Cephalicus* sau *clivis licvescent* = două note în ordine descendentă dintre care ultima e licvescentă:

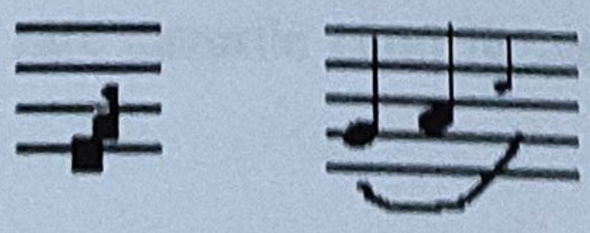
3) *Ancus* sau *climacus licvescent* = o succesiune de trei (sau mai multe) note în ordine descendentă:



4)*Pinnosa* (Apel, p.104) sau *torculus licvescent*:

5) *Porrectus licvescent*:

6) ***Scandicus licvescent***:



Licvescenţele apar în anumite locuri precise în cadrul cântului:

a) în locul unde avem o alăturare de <u>două consoane</u> ("unde o consoană <<lichidă>> este urmată de o altă consoană - Hiley, p.357). Ele pot apărea pe consoanele *d, l, m, n, r, s, t,* când sunt urmate de o altă consoană (NG, vol XI, p.18). Exemple:

-pe "*d*" urmat de "*t*" în: "*ad te*",

-când avem doi de "*l*" în: *"tollis", "ille",*

-pe "*m*" urmat de "*n*" în: "*omnes*",

-pe *"m"* urmat de *"v"* în: *"cum venerit",*

-pe "*n*" urmat de "*c*" în: "*sanctus*",

- pe "*n*" urmat de "*d*" în: *"mundi",*

-când avem doi de "*n*" în: *"hosanna"*

-pe "*r*" urmat de "*t*" în: *"ubertas",*

- pe "*r*" urmat de "*v*" în: *"servus",*

b) în cazul în care avem două vocale alăturate - în cazul <u>diftongilor</u>:

- pe "*au*" ca în "*autem*",

-pe "*ei*" ca în "*eius*",

-pe "*eu*" ca în "*euge*".

-sau chiar în cazul întâlnirii a trei vocale în "*alleluia*" (Apel, p. 104);

c) pe "*i*" sau "*j*" aflându-se între două vocale: "*ejus*" (Pothier, p. 32)

d) pe "*m*" şi "*g*" atunci când acestea au o vocală de oricare parte (Mocquereau, citat în NG, vol XI, p.18)

e) când se întâlnesc consoanele "*gn*" (Mocquereau, citat în NG, vol XI, p.18)

f) nu sunt rare cazurile când licvescenţa se poate afla pe silaba "*et*" (Hiley, p.357)

g) uneori semnele licvescente pot fi găsite şi în alte locure decât cele precizate mai sus. În acest caz trebuie să ne gândim la sursa de unde a fost copiat manuscrisul; consoanele pe care pot apărea trebuie să fi fost, de fapt, licvescente, atunci când manuscrisul a fost conceput. Astfel de diferenţe de pronunţare sunt încă răspândite în diferite locuri, astfel încât, de exemplu, în Berlin, "*g*" este pronunţat ca şi englezescul "*y*"(Hiley, p.357).

Însăşi nota licvescentă poate, în unele cazuri, să fie cântată pe consoană, aşa cum erau vocalizate consoanele *l, m, n,* sau *r.*

Cercetătorii nu au căzut în totalitate de acord asupra modului de interpretare a licvescenţelor. Înterpreţii le socot *note de pasaj* - mai scurte decât cele constitutive - alţii susţin că neuma licvescentă este formată dinr-o notă obişnuită (sau mai multe) şi *o broderie* (aceasta fiind licvescenţa) - şi, în sfârşit, cea de-a treia categorie de teoreticieni (cei de la Solesmes), le doresc *interpretate egal,* ca şi celelalte note, argumentând că, în unele manuscrise, în loc de licvescenţă, figurează o neumă obişnuită, formată din două note: "Este important de observat că, în ciuda modului de interpretare a muzicii moderne, *notele mici,* care exprimă licvesceţa, nu trebuiesc scurtate; ele sunt, în principiu, de durată egală cu notele obişnuite; doar sonoritatea lor este diminuată" (Pothier, p. 32).

În *Antologia* sa, Fausto d'Antimi vorbeşte chiar despre existenţa a două tipuri de licvescenţe: augmentative (cele care lungesc sunetul) şi diminutive (care îl scurtează): "Interpretarea licvescenţelor se face fie prelungind uşor ultima notă a neumei, (dacă licvescenţa este augmentativă), fie diminuându-i sonoritatea (dacă este diminutivă)" (ANT, p. XLIV). Ambele grafii sunt prezente în manuscrisele din S.Gall şi Laon. Semnele reprezentând licvescenţe augmentative sunt, în general mai mari, mai elaborate decât cele diminutive, iar faţă de semnul propriu-zis au un desen

mai rotunjit. Licvescenţele diminutive, în schimb, sunt mai mici decât semnul iniţial (vezi tabelul de la capitolul 3.1.)

În exemplele muzicale comparate (capitolul 6), distingem cel puţin trei moduri diferite de interpretare a licvescenţelor. În introitus-*ul Puer natus est*, în *Liber usualis*, pe cuvântul "*et*" din "*et filius datus est nobis*" figurează un sunet licvescent (re). Trei dintre cele cinci formaţii cântă formula melodică dând valoare egală celor două note (Einsiedeln, Silos şi Clairvaux). Singphoniker realizează pe *re* un sunet licvescent divizând cuvântul (e-t), iar Schola Hungarica, având în componenţa formaţiei şi copii, renunţă a mai cânta *re*-ul, dublând în schimb valoarea sol-ului (vezi ex. 1, cap. 6).

Licvescenţele au menirea de a facilita pronunţia corectă a anumitor cuvinte. În cazul succesiunii de două consoane, licvescenţa se va regăsi, în plan fonetic, prin inserarea unui (*e*) mut, semi-vocală, în cadrul cuvântului.

Atunci când se întâlnesc două vocale alăturate, procesul fonetic implică o separare a diftongului în cele două vocale ce-l compun, fiecare a doua vocală fiind pronunţată mai slab decât prima:

*a - u* în loc de *au*

*e - u* în loc de *eu*

Este interesant de observat că neumele licvescente sunt, oarecum, o excepţie de la principiul de bază, care susţine că o neumă nu poate să cadă pe mai mult de o silabă (Apel, p. 104). De fapt, ceea ce apare în scris ca fiind o singură silabă cu o neumă, este divizată în două silabe, fiecare a doua dintre ele primind ultima notă - nota licvescentă - a neumei. Guido d'Arezzo spunea despre notele licvescente că se cântă, în multe locuri, "în funcţie de literele [cuvintelor], astfel încât [cântarea] pare a fi o trecere << şchiopătată>> de la o notă la alta, fără vreo oprire din drumul său" (Hiley, p.357 şi Apel, p. 104).

Uneori, chiar dacă în cuvintele pieselor de cult întâlnim o alăturare de două consoane, este posibil să nu apară, totuşi, semnul de licvescență, atunci când una (sau ambele) dintre consoane este "aspră" - de exemplu "t" în *patrum, benedictus, sanctorum, nostrorum* - pentru că aceste cuvinte au o pronunțare care nu pune probleme (Apel, p. 105). În sfârşit, trebuie să observăm că, în timp ce o licvescență este aproape întotdeauna în legătură cu particularitățile fonetice descrise nai sus, reciproca nu este în toate cazurile valabilă. Licvescențele apar foarte rar în cântul silabic sau preponderent silabic (antifone, imnuri, melodii de *credo*). În imnuri, însuşi faptul că acestea au o structură strofică militează împotriva folosirii licvescenței, chiar şi în cazurile când o silabă este cântată pe un *podatus* sau *clivis*. Uneori, chiar şi pe acelaşi text, pot exista situații când licvescența să existe, iar apoi să fie omisă, de exemplu antifona şi introitul *Dum medium silentium*, ambele din Duminica de după Crăciun (LU, p. 399), unde antifona începe cu un *clivis* licvescent (sol-re) pe cuvintele "*Dum medium*", iar introitul porneşte cu un *podatus* normal (do-re) pe aceleaşi cuvinte.

Dintre piesele analizate, mai întâlnim formule licvescente şi în secvența *Victimae paschali laudes* ("*Sepulchrum Christi viventis*"), licvescența fiind interpretată de toate cele patru formații ca pe un sunet de pasaj peste care alunecă uşor cu vocea.

Licvescența este de fapt un suport al dicțiunii, o exagerare a pronunțării consoanelor pentru ca în acustica şi la dimensiunile bisericii, textul să fie inteligibil - analog cu machiajul scenic exagerat, pentru a percepe la distanță o fizionomie normală (Şorban, 98, *Teza de doctorat*)

# 2. Parametrul înălțimilor în interpretare

## 2.1. Înălțimile în imaginea grafică

În civilizațiile orale, scriitura nu preceda compoziția sau răspândirea muzicii; ea le urma cu simplul scop de aducere aminte a textelor muzicale deja cunoscute pe de rost de către cântăreți.

Cercetătorii au descoperit la diverse popoare ale antichității - babilonieni, sumerieni, caldeeni - semne inexplicabile pentru paleografia obişnuită şi şi-au pus întrebarea dacă nu cumva era vorba despre semne muzicale. Dar totul a rămas în stadiul de ipoteză. Unele dintre semne amintesc de notația medievală bizantină, ori aceasta indică intervalele şi nu treptele muzicale, ceea ce reprezintă în egală măsură punctul de plecare şi în notația gregoriană provenită din neumele medievale (Chailley, Tom I, Vol.1, p.37). Notația greacă, descifrată de muzicologi, a existat din secolul al III-lea î.H. până în secolul al IV-lea d.H., moment în care a dispărut. De atunci până în secolul al IX-lea nu s-a descoperit o altă notație muzicală europeană.

Cele mai vechi **neume** notate datează din secolul al IX-lea şi sunt, în general piese pentru oficiant şi nu pentru cantori. Printre primele manuscrise notate integral cu scriitură muzicală (în jurul anului 900) se află cele din St Gall, Laon, St Marital, St Denis, Mont - Renaud. Cei care au pomenit pentru întâia oară termenul de "neume" au fost Aurelian din Réôme (decedat cca 850) şi autorul tratatului *Musica enchiriadis*. Chiar înainte de sfârşitu secolului al IX-lea, Hucbald vorbeşte despre "stiluri" diferite de notație (vezi tabelul din capitolul 3.1.).

De-a lungul timpului, s-a pus deseori problema originii neumelor. Sistemul de accente al gramaticii alexandrine a fost o posibilă sursă citată de Mocquereau: accentul ascuțit ar fi fost sursă pentru *virga*, cel grav pentru *punctum* şi *tractulus*, iar cel circumflex ar fi dat naştere la *clivis* sau *flexa*. Numai o singură scriere medievală explică în acest mod proveniența neumelor

din accente şi anume tratatul anonim din secolul al XI-lea *Quid est cantus.* Aurelian din Réôme a dat următoarele denumiri de neume (NG, vol XIII, p. 345):

- "accentus acutus" = paleo-francezul *pes*,
- "circumflexio", "circumvolutio" = paleo-francezul *torculus* (trei note dintre care ce din mijloc este mai sus decât celelalte);

Următoarele denumiri ţin mai mult de practica chironomiei:

-"anfractus","inflexio" = două note în descendente;

-"arsis" = o singură notă în urcare;

-"thesis" = o singură notă în coborâre;

-"manus verbarans", "repercussio" = repetarea notei.

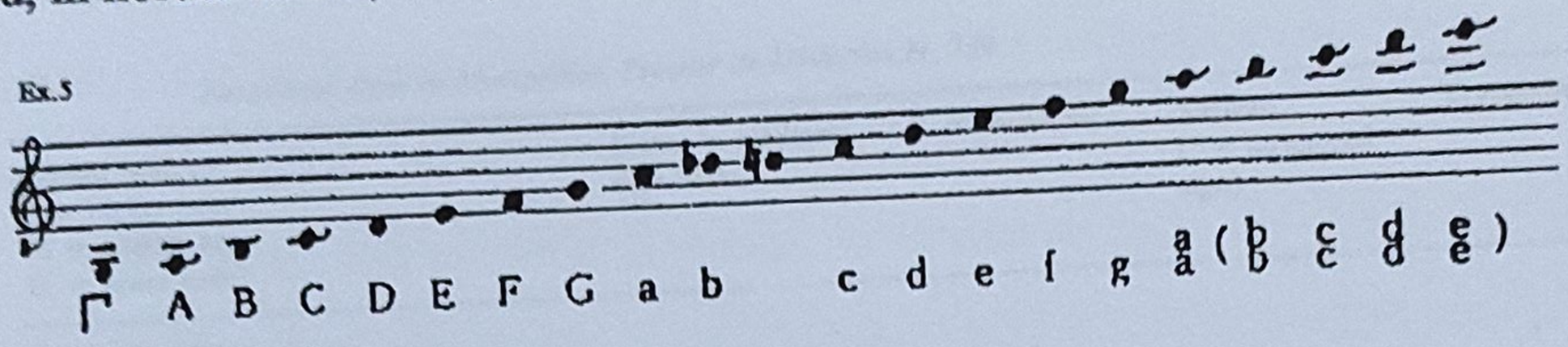
Chironomia (= folosirea mişcărilor de mână pentru a indica mişcarea melodică) este o practică foarte veche, cu veche tradiţie în cântul bisericii catolice. Cuvântul *neuma* este de origine greacă şi înseamnă "gest". În Evul Mediu, prin *neuma* se înţelegea un scurt pasaj melodic; simplul semn de pe pergament chemându-se *nota*, iar simplul sunet - *sonus* sau *phthongus* (NG, vol XIII, p.345). Fiecare neumă trebuia să aibă dimensiunile de aşa natură încât să poată fi cuprinsă într-o mişcare a mâinii; pentru melodii mai extinse se foloseau serii de neume.

Dintre notaţiile vechi, nici cea paleo-franceză, nici cea bretonă nu fac distincţie între neumele ornamentale, neavând semne distincte pentru *quilisma* sau *oriscus.* În schimb, unele notaţii italiene sunt pline de semne ornamentale. Manuscrisele cele mai bogate în neume ornamentale sunt cele de la St Gall.

În Evul Mediu, s-au succedat mai multe sisteme de scriitură. In cele alfabetice, fiecare sunet primea denumirea unei litere a alfabetului. Se începea, în general, cu *la* grav. Pentru octavele superioare, ori se reluau literele, în aceeaşi ordine, dar cu altă grafie : mici sau dublate deasupra, ori literele continuau în ordine. Mai jos de *la* grav nu se utiliza decât o singură notă; lipsind alte grafii ale lui G, s-a folosit G grec sau *gamma* ( de aici derivă

cuvântul "gamă" ). (Chailley, Tom I, Vol.1, p.36) Prezentăm mai jos notația înălțimilor după manuscrisul anonim *Dialogus de musica* scris în secolul al X-lea, în nordul Italiei, notație folosită şi de Guido d'Arezzo:

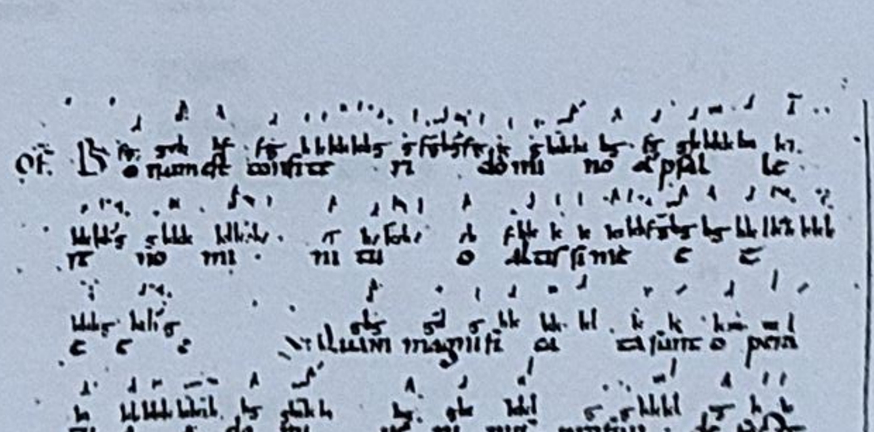
Ex.5




În manuscrisul păstrat la Montpelier, Faculté de Medicine H. 159, presupus a fi realizat de Guillaume de Dijon (William din Vulpiano) neumele sunt însoțite de notația cu litere, ceea ce a ajutat enorm de mult specialiştii în tălmăcirea fiecărui semn. Literele sunt :

| | | | | | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Γ | *a* | *b* | *c* | *d* | *e* | *f* | *g* | *h* | *i* | i | *k* | *l* | *m* | *o* | *p* |
| sol | la | si | do | re | mi | fa | sol | la | si b | si | do | re | mi | fa | sol |

Observăm două grafii distincte ale lui I : *i* şi i ; primul este bemol iar cel de-al doilea becar. Prezentăm un exemplu de notație din manuscrisul Montpelier: Ex. 6



Semnele neumatice amplasate deasupra notației literale sunt prezentate schematic de David Hiley.

*Notational signs in Montpellier, Faculté de Médecine H. 159*

| Melodic gesture (H = higher note M = middle note L = lower note) | Name in medieval sign-tables | Montpellier | Vatican (* = no special sign) | Transcription |
|---|---|---|---|---|
| 1. single notes | | | | |
| A. H | virga | | | |
| B. L (relatively high in range) | punctum | | | |
| C. L | pes, podatus | | | |
| 2. L–H | clivis, flexa | | | |
| 3. H–L | scandicus | | | |
| 4. L–M–H, etc. | climacus | | | |
| 5. H–M–L, etc. | pes subbipunctis | | | |
| 6. L–H–M–L | torculus | | | |
| 7. L–H–L | porrectus | | | |
| 8. H–L–H | porrectus flexus | | | |
| 9. H–L–H–L | torculus resupinus | | | |
| 10. L–H–L–H | | | | |
| 11. repeated notes | | | | |
| A. | bivirga, trivirga | | | |
| B. | bistropha, tristropha | | | |
| C. L–H and H–L + repeated note | — | | | |
| 12. H–H–L | trigon | | | |
| 13. see below, IV.3 | oriscus (not found alone) | | | |
| A. followed by a punctum | | | | |
| B. joined to the punctum | | | | |
| C. followed by a virga | | | | |
| 14. see below, IV.3 | quilisma (always between two notes a 3rd apart) | | | |
| 15. liquescent neumes (selection) | | | | |
| A. punctum + ascending liquescence = liquescent pes (L–H) | epiphonus | | | |
| B. virga + descending liquescence = liquescent clivis (H–L) | cephalicus | | | |
| C. clivis + descending liquescence = liquescent climacus (H–M–L) | ancus | | | |

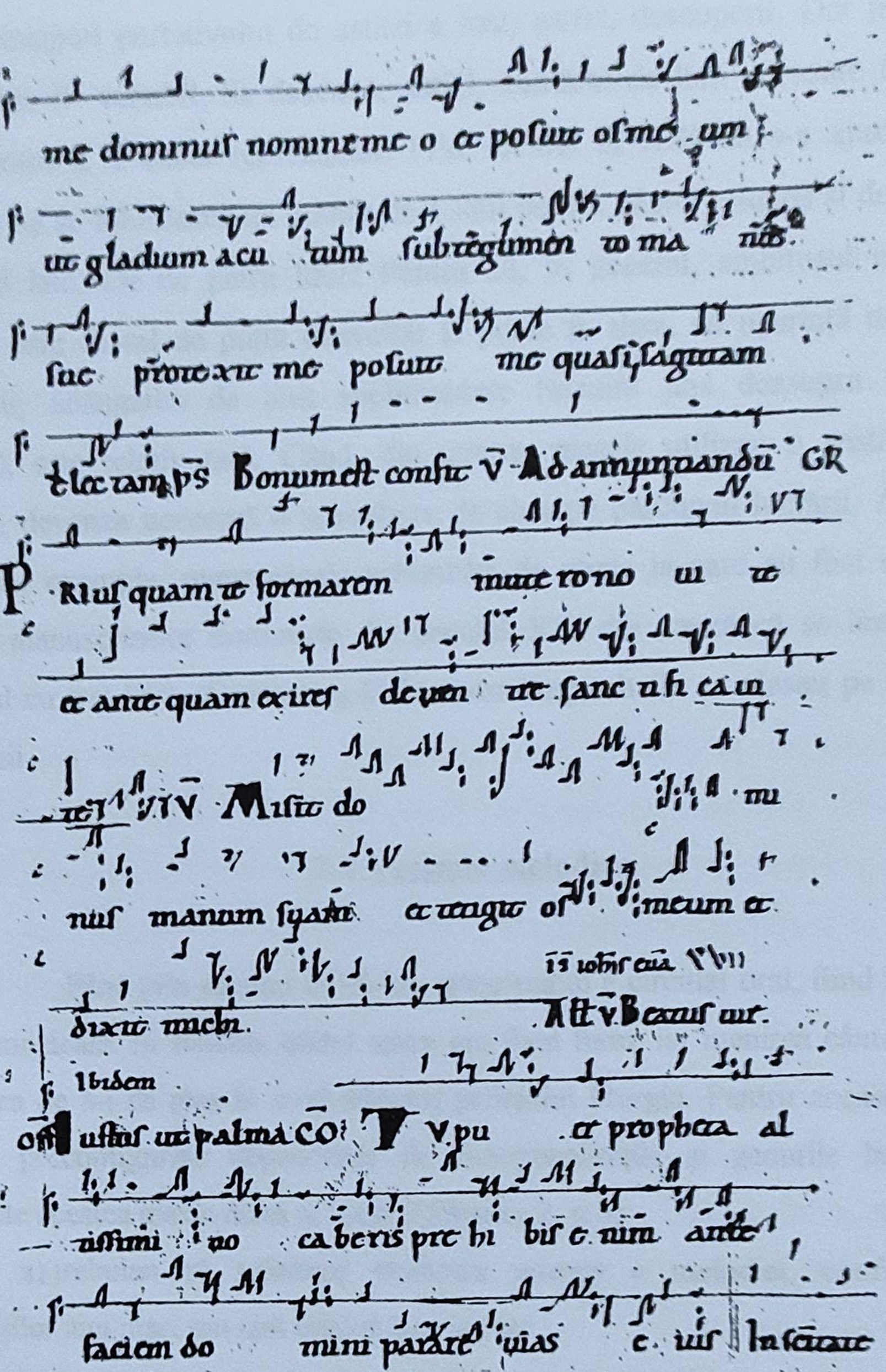
O nouă etapă a fost parcursă atunci când s-au înlocuit liniile ce localizau sunetele cu puncte. Unele linii au devenit astfel simple codițe ale

notelor. Se poate vorbi acum despre *diastematie,* adică despre reprezentarea vizuală a curbei melodice printr-un traseu care combină sensul orizontal al grafiei cu plasarea mai înaltă sau mai joasă a semnelor pe foaia de pergament; probabil că aici îşi are originea (şi nu consecinţa) metafora care denumeşte sunetele "înalte" şi "joase" (Chailley, Vol.1,p.38).

În secolul XII s-a înlocuit penița de trestie cu pana de gâscă, deci s-a putut scrie atât cu vârful, cât şi cu latul ei. Astfel a apărut notația cvadrată, baza ediţiilor actuale de cânt gregorian.

Portativul cântului gregorian, aşa cum îl cunoaştem astăzi, a fost statornicit de Guido d'Arezzo, dar până a se ajunge la el, au trecut câteva zeci de ani de căutărişi elaborări. S-au succedat diferite modalităţi de a sugera nota-reper. Unul dintre manuscrisele vechi franceze din secolul al IX-lea (St Amand) foloseşte cinci linii-reper, corespunzând la structura ton-semiton-ton-ton, textul, secţionat, fiind amplasat la diferite nivele, pe diferite linii, în funcţie de melodie. (NG, vol XIII, p.349) Ideea notării cu linii-reper a venit dintr-o comoditate de scriitură şi nu de lectură : pentru a se menţine pe o axă orizontală desenul neumelor - care aveau tendința să se suprapună peste scriitură - s-a tras o linie cu vârful peniței uscate. Apoi s-a atribuit linia unui sunet reper, la început variabilă de la o linie la alta, apoi fixată în prealabil în funcţie de mod. S-a observat că această linie, folositoare pentru cel ce scria, era utilă şi pentru cântăreţi, astfel încât s-a întărit cu cerneală. Mai târziu linia-reper s-a notat direct în cerneală. A devenit apoi necesar de ştiut ce notă anume se afla desemnată de linie şi s-a convenit să se noteze aceasta la începutul liniei (în stânga) - iată originea *cheilor.* Uneori, în loc de chei, se puteau folosi linii de diferite culori, dar acest procedeu este rar întâlnit (Chailley, Vol.1, p.38). Nota aleasă pentru linia-reper era, cel mai adesea, *fa* sau *do* ( *f* sau *c*) pentru că se aflau deasupra semitonului.

Prezentăm în continuare un exemplu de notaţie neumatică în care apare o linie ce desemnează înălţimea notelor *fa* (piesă din care se observă doar finalul), apoi *do* (în *Prius quam*) şi *fa* (în *Tu puer*).




Sistemul lui Guido d'Arezzo, teoretizat în *Aliae regulae* (cca 1030), a fost extrem de practic: portativul conceput de el avea linii doar din două în două

sunete. Principiul portativului de astăzi a fost, astfel, descoperit. Dar numărul liniilor putea fi variabil. Se desenau, astfel, numărul de linii necesare fiecărui cântec pentru a fi exact reprezentat. Prin secolul al XIII-lea s-a ajuns la o convenție: să se folosească un număr de 4 linii pentru cântul religios şi de 5 linii pentru cel laic. De ce patru linii? Pentru că, în general, ambitusul cântului gregorian este destul de puțin dezvoltat şi poate fi, deci, cu uşurință notat pe patru linii; adăugarea de linii suplimentare (maxim una deasupra şi una dedesubt), este relativ rară. Când, din contra, piesele utilizau o vastă scară melodică, devenea necesară o schimbare de chei pe parcursul lucrării. Aceasta explică, de exemplu, numeroasele schimbări de cheie la care au fost obligați notatorii manuscriselor normande din secolul XII, din cauză că se limitau la portativul cu trei linii. (Cardine, p.4) În acest timp, cheile se plasau pe oricare dintre linii.

## 2.2. Variante melodice

Până prin secolul al IX-lea, gregorianul a circulat oral, fiind lipsitde scriere muzicală. În schimb, textul sacru era fixat ferm, iar menirea cântărețului era aceea de a-i da glas în mod adecvat prilejului liturgic. Pentru aceasta avea scheme preconfigurate dependente de funcționalitățile şi genurile liturgice. Schemele acestea aveau două scopuri (Dobszay 2, p.6):

a) trebuiau să reliefeze structura internă a melodiei, configurația unităților mai mari sau mai mici şi ierarhia lor.

b) pe de altă parte ele ajutau țesătura muzicală prin vocabularul larg al elaborărilor, lărgirilor, legăturilor.

Dincolo de acestea un spațiu larg se deschide variației, care se realiza în mod diferit în secțiunile solistice față de cele de ansamblu. Una dintre problemele care apar în studiul gregorianului este cum pot coexista într-un repertoriu de multe sute de piese atâtea concordanțe în punctele esențiale şi totodată o multitudine de detalii.

Este neîndoielnic că gregorianul scris începe o viaţă nouă şi este adevărat că putem interpreta numai gregorianul notat, neavând detalii despre cel oral. Dar din punct de vedere al esenţei stilistice şi al modalităţii de interpretare care i se relaţionează, o asemenea separare ar fi nelalocul ei. Dar, după cum nu putem cânta după codicele din secolul al X-lea (întrucât nu fixează înălţimea sunetelor), ci numai putem trage învăţăminte din ele în descifrarea unor imagini grafice ulterioare, tot aşa putem utiliza şi invăţămintele din epoci şi mai timpurii. (Dobszay 2, p. 7)

Primul element nou faţă de faza orală este scriitura însăşi. Ceea ce până atunci fusese un mod de exprimare devine acum repertoriu. O a doua deosebire rezultă din aceea că cea mai mare parte a cântecelor este preluată de "Schola", adică de grupul ales al unor cântăreţi care au beneficiat de o instruire regulată. Al treilea factor relaţionat celor precedenţi este redactarea carolingiană a repertoriului care acum îşi dobândeşte închegarea, densitatea, echilibrul. Totodată apar noi genuri care, desigur, aveau noi modalităţi de interpretare. Când de exemplu o melodie bogat melismatică este tropizată (desfăcută în sunete distincte şi ataşându-i-se un text, de obicei poetic, pentru a fi mai uşor memorată) se impunea o interpretare mai declamată.

Întrucât rolul oralităţii a scăzut - dar nu a dispărut - în etapele de notaţie, melodiile acelei etape au continuat să se transmită oral până spre sfârsitul Evului Mediu. Câte o variantă s-a fixat în tradiţia unei comunităţi, iar mai târziu comunităţile şi-au păstrat variantele proprii ca exemple ale identităţii lor (de exemplu ordinul franciscan nu permitea ca manuscrisele sale să fie comandate la scriptori din alte ordine, pentru ca să nu apară variante melodice diferite). (Dobszay1, p.217)

Această multitudine de variante este caracteristică tuturor culturilor monodice. De aceea melodiile sunt fixate în memorie pe tipuri melodice şi nu sunet cu sunet. Esenţa piesei este tipul melodic şi nu una dintre concretizările sale: "Chiar şi în cazul celor mai mici variaţii de sunete, ele sunt semn al vieţii,

iar o muzică populară este moartă atunci când piesele ei sunt repetate în formă <<definitivă>>." (Dobszay1, p.217)

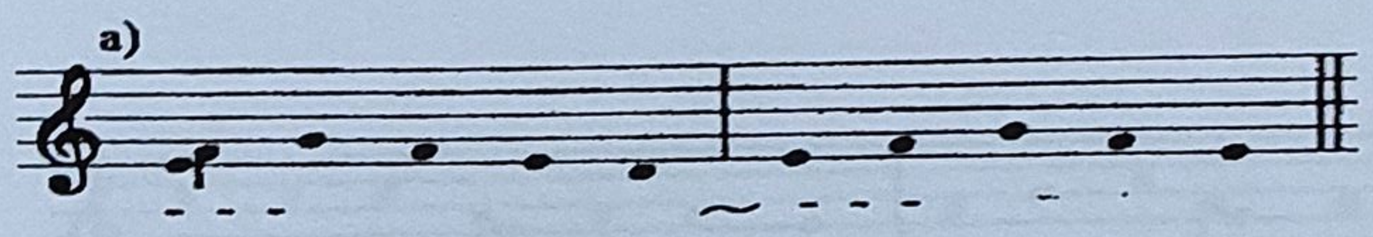
Variantele gregorianului pot fi clasificate după cum urmează:

1. variante din perioada formării (diferite texte pe variantele aceleiaşi melodii);
2. variante cu diferenţieri de limbaj sonor (modale);
3. variante "superficiale" (de ornamentaţie, sunete auxiliare).

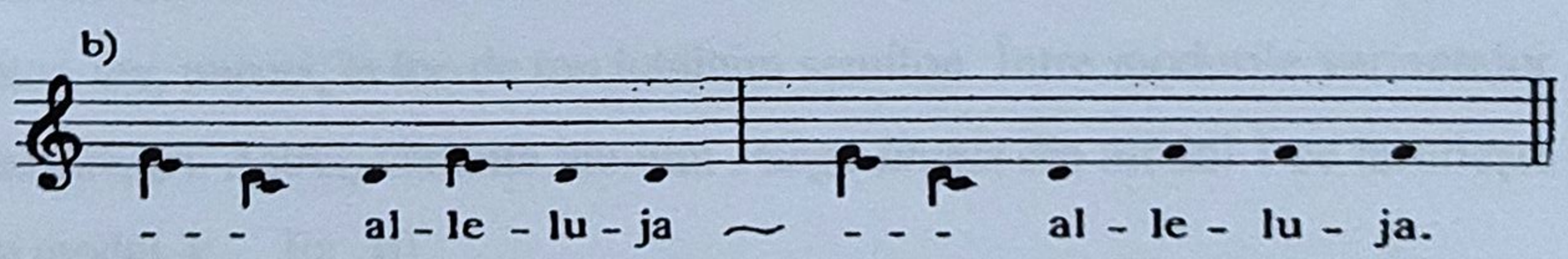
Primul şi cu cel de-al treilea tip de variante nu necesită o explicație suplimentară. Ne vom ocupa în continuare de cel de-al doilea tip - **variația modală**. Vom întâlni, astfel, diferite cazuri în care aceasta se produce.

1)Primul caz îl întâlnim atunci când **melodia rămâne, în esență, aceeaşi, dar finala "alunecă de la locul ei"**. Exemplele cele mai caracteristice sunt următoarele:

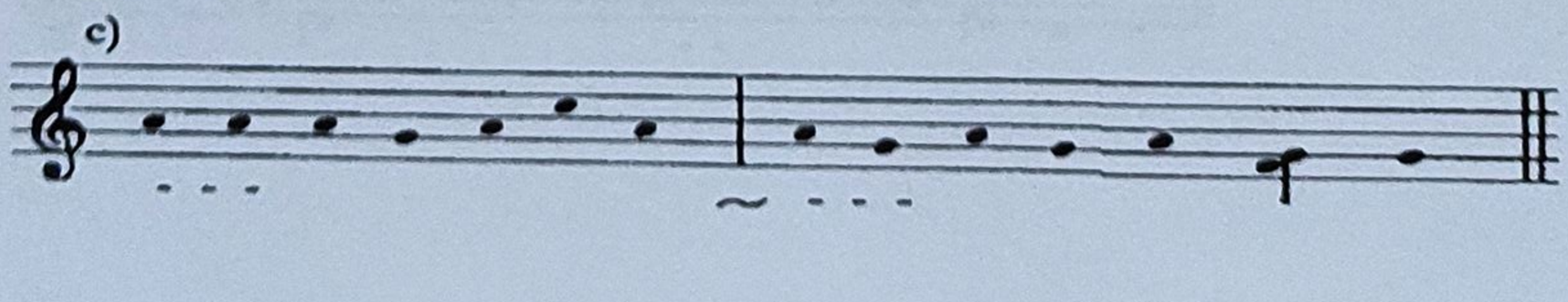
a) melodia în modul 1, terminată pe treapta a 2-a, devine melodie în modul 4:



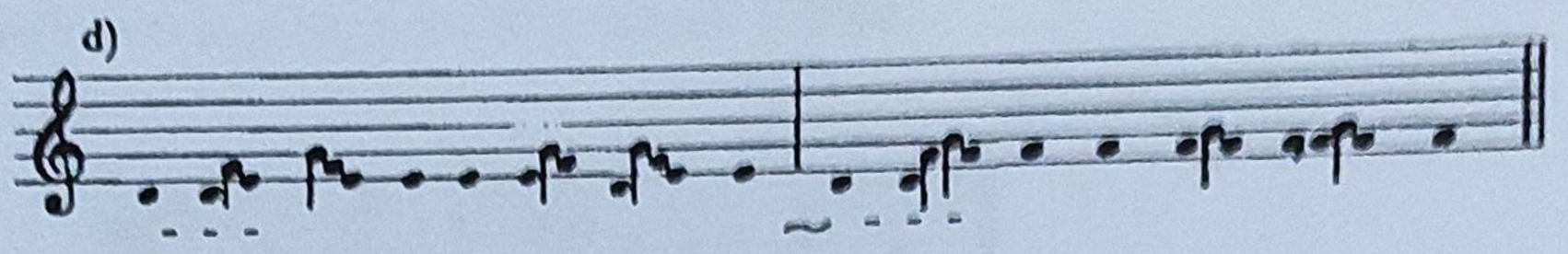

b) melodia în modul 1, terminată pe treapta a 3-a, devine melodie în modul 6:



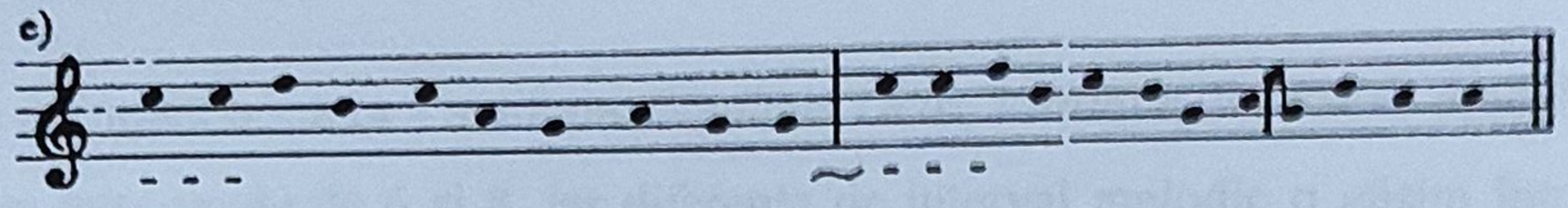

c) melodia în modul 2, terminată pe treapta a VII-a, devine melodie în modul 8:



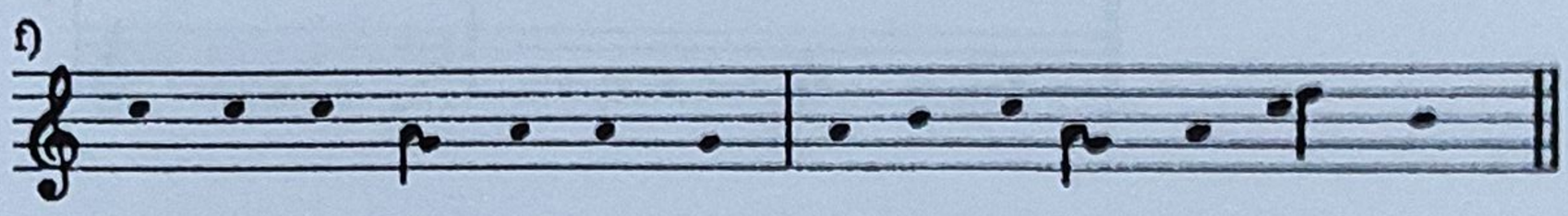
d) melodia în modul 4, terminată pe treapta a 2-a, devine melodie în modul 6:




e) melodia în modul 7, terminată pe treapta a 2-a, devine melodie în modul 1:

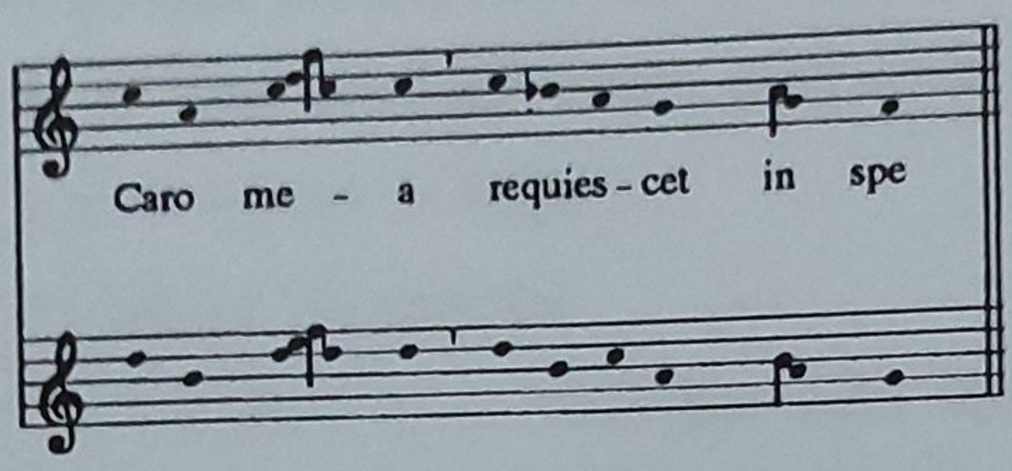



f) melodia în modul 8, terminată pe treapta a VI-a, devine melodie în modul 3:

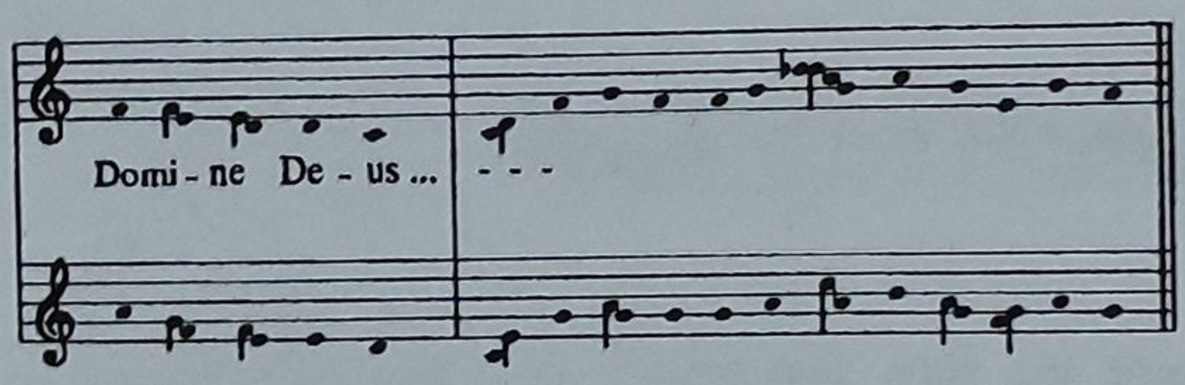



2) Un alt caz de variaţie modală este acela în care **finala este neschimbată dar se reliefează alte "sunete - pilon"**. Profilul melodic este asemănător, dar, uneori, în loc de ton întâlnim semiton. Între modurile variantelor se produc înrudiri. Astfel, varianta imnului *Pange lingua* din modul 1 se înrudeşte cu cea în modul 3: Ex. 10

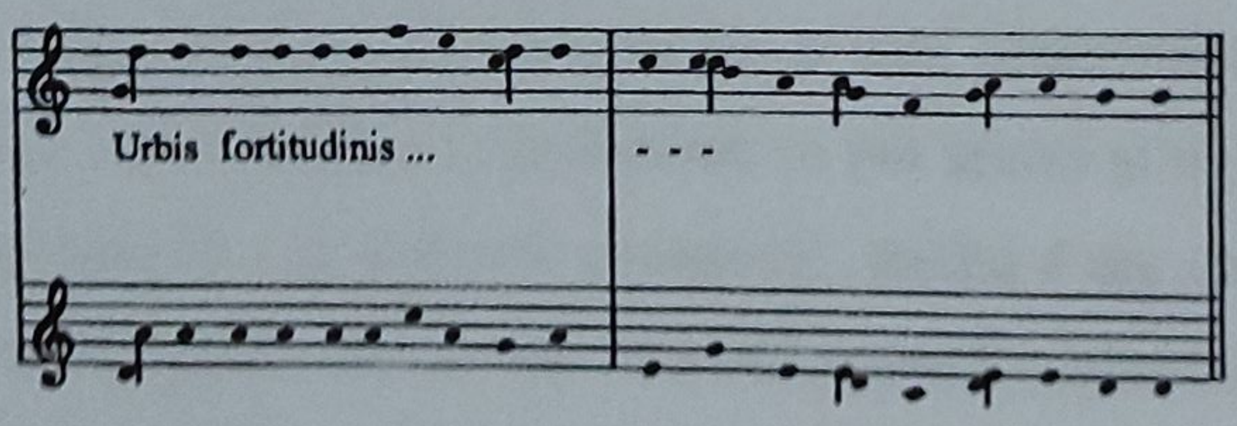
Cele două variante ale antifonei *Caro mea* au, de asemenea, modurile 5 şi 7 înrudite. Observăm cum saltului de terţă mică *re-fa* din prima variantă îi corespunde secunda mică *mi-fa* în cea de-a doua.




În exemplul următor - antifona *Dominus Deus Virtutum*, înrudirea modală se petrece între modurile 6 şi 8, iar diferenţa de interval melodic o găsim între secunda mare *do-re* a primei variante şi terţa mare *do-mi* a celui de-al doilea.




În următoarele variante ale antifonei Urbs fortitudinis, cele două moduri sunt înrudite (modul 7 cu 1).




Înfuncţie de sunetele care apar în melodie putem spune dacă două moduri sunt înrudite.

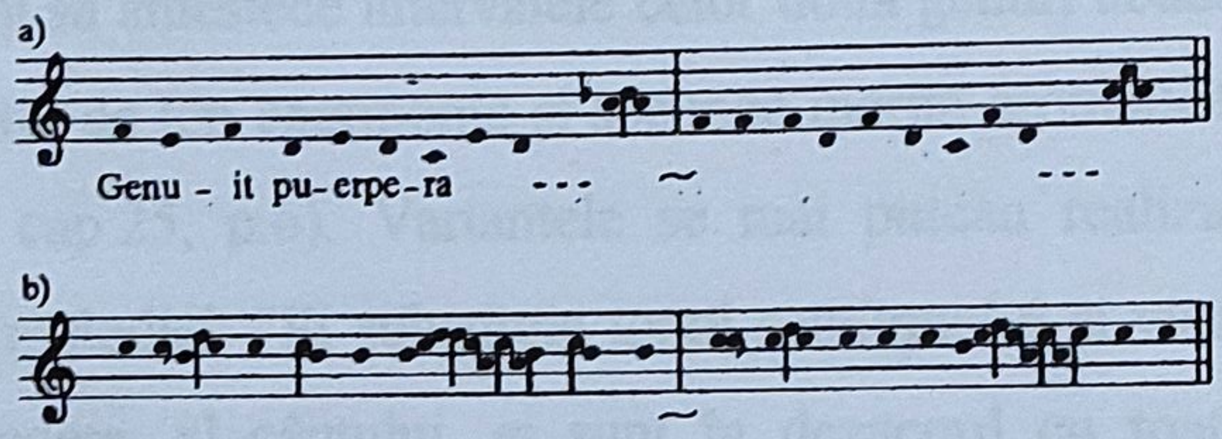
3) **Sistemul de variante dialectale pentatonic-diatonic reprezintă a treia** situaţie în se petrec variaţii melodice.

Deosebirile esenţiale între diatonic şi pentatonic se pot observa mai ales în ceea ce priveşte semitonurile: *mi-fa, si-do* şi *la-si b* sunt de rang egal în sistemul diatonic, pe când în cel pentatonic, unul dintre sunetele semitonului este:

a)fie substituit cu terţa,

b)fie tratat ornamental.

În exemplul a) se vede clar cum secundele mici (*mi-fa, la-si b*) din varianta diatonică a măsurii din stânga se transformă în terţe mici în varianta pentatonică a măsurii din dreapta (*re-fa, la-do*), iar în exemplul b), semitonul *si-do* - constitutiv în cea diatonică - este tratat ornamental în cea pentatonică:



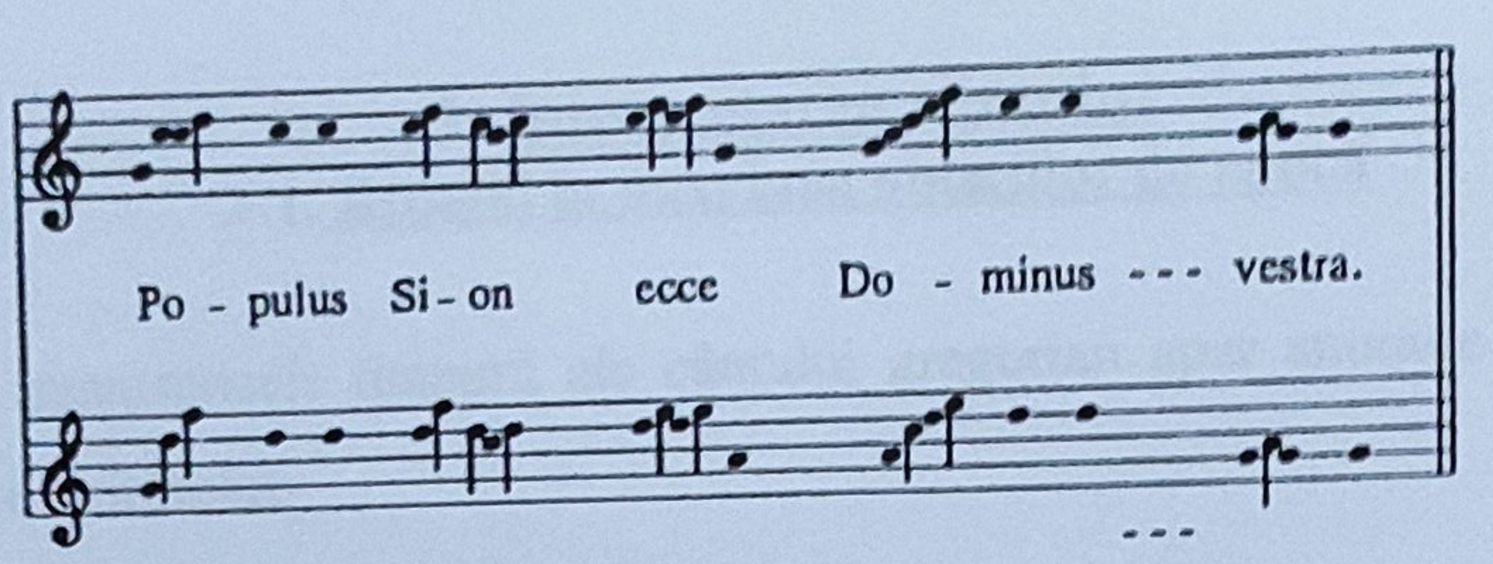

Caracterul diatonic sau pentatonic este cel mai uşor de determinat prin melodiile de psalm şi prin formule tipice. Diferenţierile diatonic-pentatonic se pot observav foarte simplu şi în motive sau formule (de exemplu: formula introductivă a modului 1 este diferită în diatonic ( *re-la-si b-la*) faţă de pentatonic (*re-la-do-la*). În modul 8 evitarea lui *si* este caracteristică pentatonicului. Alte deosebiri dintre diatonic şi pentatonic se pot sesiza şi în privinţa sunetelor finale de rând melodic ( în dialectul pentatonic, modul 4 are cadenţe interioare pe fa şi doar cadenţa finală este pe mi. Arareori această tendinţă atinge finala, astfel încât piesa, din modul 4 se transformă în modul 6).

Formarea celor două dialecte - diatonic şi pentatonic - epoca şi cauzele apariţiei lor sunt obiectul unor aprinse dispute ştiinţifice. Teritoriul dialectal al pentatonicului este reprezentat de Germania, nordul Italiei, Elveţia, Austria, Polonia, Cehia, Ungaria, Transilvania şi o parte a Scandinaviei, în timp ce

diatonicul este răspândit mai ales în Italia de centru şi de sud, Franţa, Spania, Anglia şi Norvegia. (Dobszay1, p.224) Această diferenţiere dialectală este sesizabilă deja în primele notaţii lizibile,dar diferenţierea trebuie să fi existat şi înainte de notaţia muzicală. Apartenenţa melodiei la un anumit ritm (sau proveniența sa dintr-un anumit ordin călugăresc), poate determina existenţa unui alt dialect decât cel al teritoriului respectiv (de exemplu, ordinul franciscan are totdeauna melodii diatonice, chiar şi în Germania şi Transilvania).

4) În afară de modurile diatonic şi pentatonic, Ieronimus de Moravia (în secolul al XIII-lea) mai precizează şi alte tipuri de variante melodice, realizate în special de francezi. Aceştia foloseau în cântarea lor şi cele două moduri - enarmonic şi cromatic - înterzise mai târziu în cântul ecleziastic apusean: "Ei sunt încântaţi să amestece intervalele celor două genuri abandonate. Ei asociază, de fapt, sfertul de ton enarmonic şi secunda mărită cromatică în genul diatonic." (Ieronimus, cap.25, p.6). Variantele se mai puteau realiza şi prin inversarea intervalelor melodiei: "Ei substituie tonul semitonului şi vice-versa şi, din acest punct de vedere, al cântului, ei sunt în dezacord cu toate celelalte naţiuni" (Ieronimus, cap.25, p.6). Nu este cazul să ne gândim la un atât de mare "dezacord", dar este cert că modul de interpretare al francezilor se diferenţia destul de mult de cel al altor popoare, fiind - poate - mai autentic. Formaţia lui Marcel Peres încearcă să pună în practică modul de cântare descris de Ieronimus şi rezultatul melodic este remarcabil. Aceste moduri "abandonate" - enarmonicul şi cromaticul - reprezintă liantul muzicii catolice cu tradiţia bizantină şi ne trimit cu gândul la naşterea îndepărtată a gregorianului.

5) Mai există şi alte variante melodice - cele determinate de transpoziţie. Acest procedeu se referă la "mutaţia" pe care o suportă una sau mai multe fraze (segmente) melodice. Cel mai frecvent, transpoziţia se realizează la secundă. În exemplul următor (introitul *Populus Sion*), chiar de la a doua notă se observă cum în varianta de jos este notat *re* în loc de *do*. Proporţia de diferenţiere (secundă) dintre variante se păstrează până la cadenţă, cand revin la acelaşi sunet - *sol*.




Un alt tip variaţie transpoziţională o întâlnim atunci când unul sau mai mule rânduri melodice sunt "mutate" la cvintă (mai ales în segmentele introductive).

6) Un procedeu care dă naştere la variante destul de diferite între ele este şi acela în care distanţa dintre pilonii melodici se completează cu diferite profiluri muzicale.

Când aceste variante au fost fixate în scris, ele au devenit definitorii pentru tradiţia comunităţii respective.

# 3. Interpretarea ritmului

## 3.1. Ritimul în imaginea notaţiilor de epocă

În manuscrisele timpurii ale cântului gregorian apar anumite procedee de semnalare a ritmului:

1. adăugarea de litere semnificative;
2. prezenţa episemelor;
3. modificări ale neumelor.

1.Prin secolul al IX-lea, se întâlnesc în manuscrisele din St. Gall 359 şi, cu deosebită frecvenţă, în Codex Einsiedeln 121, literele semnificative - *litterae romanae ("Romanus - Buchstaben"* după Schubiger) - ce constituiau indicii în interpretarea ritmului.

Literele sunt denumite astfel conform unei legende, notate de cronicarul Ekkehard IV din St. Gall, care spune că Romanus a venit de la Roma în vremea lui Carol cel Mare şi a adus cu sine cântul roman în mănăstirile germane.

O scriere a lui Notker Balbulus conţine un tabel în care fiecare literă are valoare de simbol al unui cuvânt ce ajuta la mai exacta interpretare a muzicii; puteau afecta ritmul şi maniera de execuţie. Alte litere semnificative se mai găsesc în notaţiile lorrenă şi bretonă. Vom da câteva exemple de astfel de litere:

*c* ("*celeriter*"),("*cito*") = repede;

*m* ("*mediocriter*") = moderat;

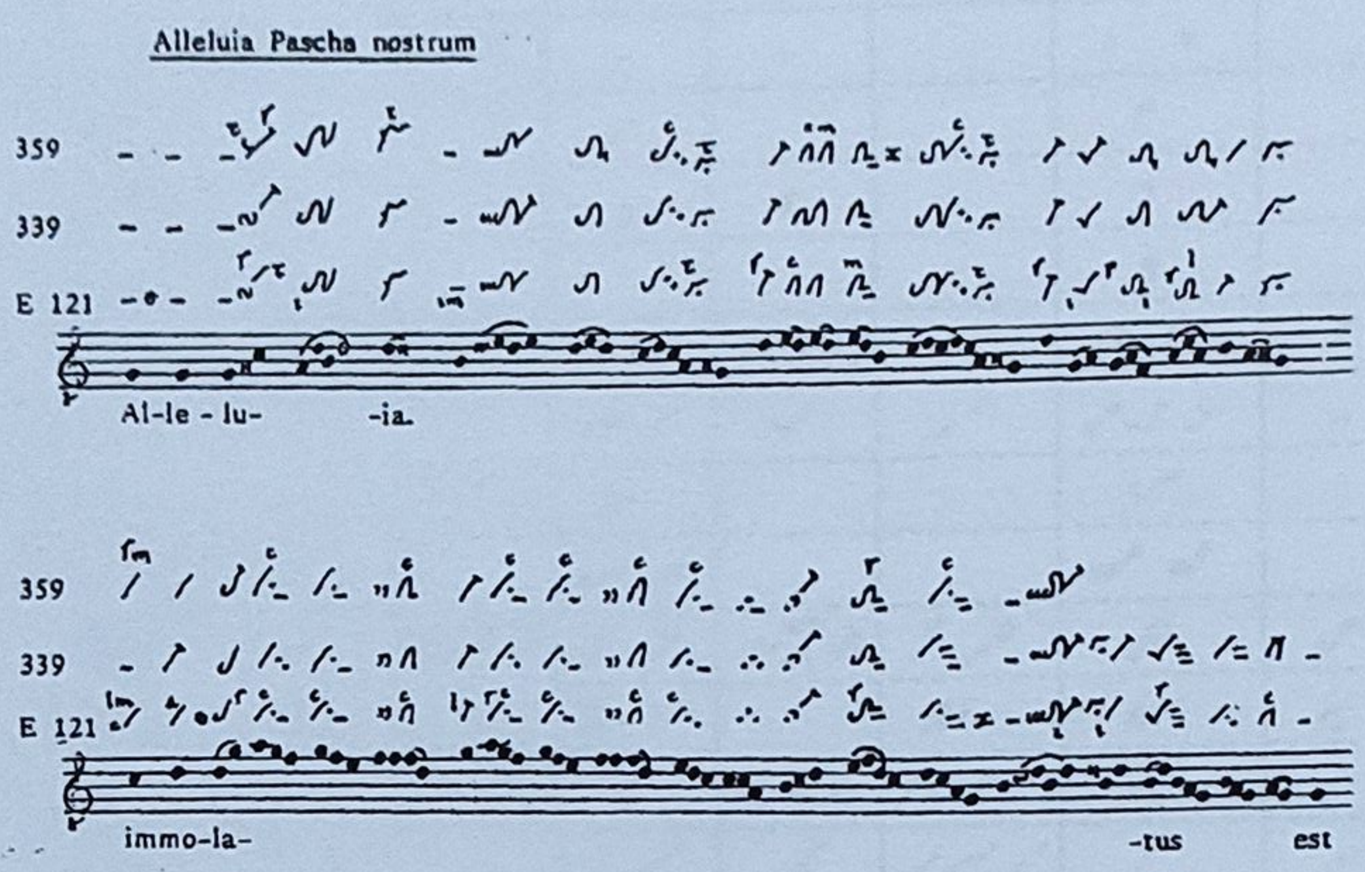
*p* ("*pressionem*") = mai repede, urgent;

*t* ("*trahere*","*tenere*") = a se târî, a ţine;

*x* ("*expectare*") = a aştepta.

Diferenţele ritmice depindeau în primul rând de *c* şi *t*. Ele sunt cheia spre o bună interpretare a muzicii manuscriselor. Putem observa cât de des apar acestea în

manuscrisele din St Gall şi Eisiedeln într-o piesă melismatică - *Alleluia.Pascha nostrum.*




În analizele din capitolul 6 se vede cum Gilles Binchois realizează o interpretatre de o mare varietate ritmică - ei cântă după manuscrise - pe când călugării mănăstirii Beuron au un ritm cu valori egale. Mai ales în punctele înalte ale melodiei se poate observa litera *c,* aceasta sugerând grăbirea pasajelor. Rezultatul auditiv este transformarea notelor în ornamente. Toate manuscrisele medievale sunt pline de astfel de ornamente apărute ca modificări modificări ale tempoului.

2. În afară de adăugarea literelor semnificative la neume, mai existau şi alte modalităţi de a se preciza agogica notelor. Una dintre acestea era şi existenţa episemelor. Episemele orizontale puneau în valoare neumele deasupra *(clivis, torculus, climacus, porectus*) sau dedesubtul (*pes*) cărora se aflau. În cazul lui *pes,* dacă episema se afla dedesubtul celor două note avea efect asupra amândurora, dar dacă ea se găsea deasupra lui (în celălalt capăt), numai nota superioară era pusă în valoare (a se vedea exemplul din tabel):

| Denumirea neumelor | Grafie simpla | Grafie diferentiata datorita: | | | | Licvescente | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | | Adaugirilor de: | | Modificarii | | | |
| S. GALL | | Litere | Episeme | Desenului | Grupului | Augmentative | Diminutive |
| Punctum, tractulus | | | | | | | |
| Virga | | | | | | | |
| Apostropha | | | | | | | |
| Oriscus | | | | | | | |
| Clivis | | | | | | | |
| Podatus, pes | | | | | | | |
| Pes quassus | | | | | | | |
| Quilisma-pes | | | | | | | |
| Torculus | | | | | | | |
| Porrectus | | | | | | | |
| Climacus | | | | | | | |
| Scandicus | | | | | | | |
| Salicus | | | | | | | |
| Trigon | | | | | | | |
| LAON | | | | | | | |
| Uncinus | | | | | | | |
| Virga | | | | | | | |
| Punctum, tractulus | | | | | | | |
| Oriscus | | | | | | | |
| Clivis | | | | | | | |
| Podatus, pes | | | | | | | |
| Quilisma-pes | | | | | | | |
| Torculus | | | | | | | |
| Porrectus | | | | | | | |
| Climacus | | | | | | | |
| Scandicus | | | | | | | |

Când *quilisma* era precedată de o singură notă, episema era subânțeleasă. În cazul neumelor dezvoltate, s-a prelungit, uneori, episema peste mai multe elemente, dar nota specifică a unei eventuale *quilisma* din centrul grupului nu este niciodată afectată de aceasta.

3. Al treilea indiciu în interpretarea ritmului manuscriselor îl constituie **variaţia formelor neumelor**. Această diferenţiere se poate realiza ori prin:

a) forma iniţială a neumelor şi modificările aduse în grafie,

b) unirea sau scindarea elementelor care constituie neuma (= "tăietură neumatică").

(ANT, p. XLIV)

a) Modul în care un anumit semn îşi schimba grafia faţă de semnul iniţial poate fi un indiciu în interpretarea ritmului. Dacă forma semnului era unghiulară, notele se cântau mai distincte, deci mai rar. Dacă neuma avea un desen rotunjit, vocea putea fi mai avântată, mai vioaie. În cazul modificărilor neumelor în cele două direcţii - unghiulare sau rotunjite - acestea îşi schimbau (sau îşi amplificau) caracteristicile - mai încete sau mai rapide. Dacă desenul neumei modificate era vizibil mai mare decât cel al semnului iniţial, acest lucru însemna o subliniere, o punere în valoare a neumei.( de exemplu: *virga, torculus* în notaţia Laon din tabel).

b)Orice întrerupere într-o succesiune de semne ascendente sau descendente exprimă intenţia notatorului de a pune în valoare o anumită notă, după care el "taie" desenul. Dacă tăietura se realizează după nota culminantă, aceasta capătă mai multă importanţă; după cum, atunci când tăietura vine după cea mai gravă notă din desenul nueumatic, aceasta nu are - ea în sine - nici o valoare expresivă. Cele mai multe tipuri de "tăieturi" le pot avea neumele mai complexe (*salicus, scandicus, climacus* - vezi tabelul).

Semnele ritmice se pot şi combina între ele. De exemplu, în tabel, în notaţia S. Gall, *scandicus* apare în acelaşi timp modificat şi de episemă şi de tăietură neumatică.

Începând cu polifonia secolului al XII-lea, la Notre-Dame de Paris, s-a introdus ideea că valorile lungi au fie două, fie trei subdiviziuni mai mici, denumite *brevis.* Mai târziu, prin adoptarea modurilor ritmice, marja de incertitudine în ceea ce priveşte divizarea exactă a valorilor a scăzut.

Doar la sfârşitul secolului al XIII-lea s-a realizat corespondența între forma notelor izolate şi lungimea determinată. Astfel, cele trei semne ale notației cvadrate au căpătat următoarele valori:

*virga* ┓ = lungă ;

*punctum* ▪ = scurtă ;

*punctum* rombic ◆ = jumătate din scurtă.

Această notație, aplicată la *cantus planus* la începutul secolului al XVII-lea, încă se mai găsea în cărțile de cânt gregorian din secolul trecut, dar a dispărut la reforma Solesmes.

## 3.2. Ritmul la teoreticienii "târzii" ai epocii

Puținele scrieri medievale vorbesc despre legătura dintre textul latin şi ritmul gregorian, făcând analogie între gramatică şi ierarhia unităților de cânt ecleziastic. în această categorie intră *Scolica enchiriadis*, respectiv tratatul lui Guido d`Arezzo, *Micrologus.* Alt tratat ce dă relative informații despre cânt este *Commemoratio brevis* în care aflăm despre diferitele tipuri de cântare în funcție de momentul liturgic. Un mic tratat din sec. XI, *Quid est cantus?*, discutat de Peter Wagner, susține că "semnele cunoscute cu denumirea de neume provin din accente" şi că "astfel cum sunt accente ascuțite, grave şi circumflexe [...], tot aşa sunt şi silabe lungi sau scurte" în text. (Hiley, p. 385)

S-a susținut multă vreme că nu există indicii asupra modului de interpretare a cântului gregorian în Evul Mediu. Dar tratatul lui Ieronimus de Moravia, din secolul al XIII-lea, (în cadrul căruia sunt cuprinse mai multe scrieri ale diferiților teoreticieni ai vremii, printre care şi a lui Joannes da Garlandia) n-a fost tradus în totalitate, ci s-a sărit exact peste capitolele privitoare la interpretarea muzicii

gregoriene, precizându-se că sunt de neînțeles. Marcel Pérès - împreună cu cercetătorii Centrului European de Cercetare şi Interpretare a Muzicii Medievale - începând în urmă cu mai bine de zece ani, s-a ocupat în mod special de modul de interpretare a muzicii gregoriene, ajungând la rezultate surprinzătoare, materializate în multitudinea de înregistrări pe care a realizat-o împreună cu Ansamblul Organum. Traducerea acestui manuscris al lui Ieronimus este unul dintre obiectivele pe care C.E.R.I.M.M. şi le-a propus pentru anul acesta. Deocamdată suntem doar în posesia a două capitole din lucrare: Capitolul 24 -*Despre modul de a compune noi cântări ecleziastice şi toate celelalte, cantus firmus sau cantus planus* şi Capitolul 25 - *Despre modul de a cânta şi de a realiza notele şi pauzele cântului ecleziastic.* În acest ultim capitol menţionat, Ieronimus vorbeşte şi despre ritm.

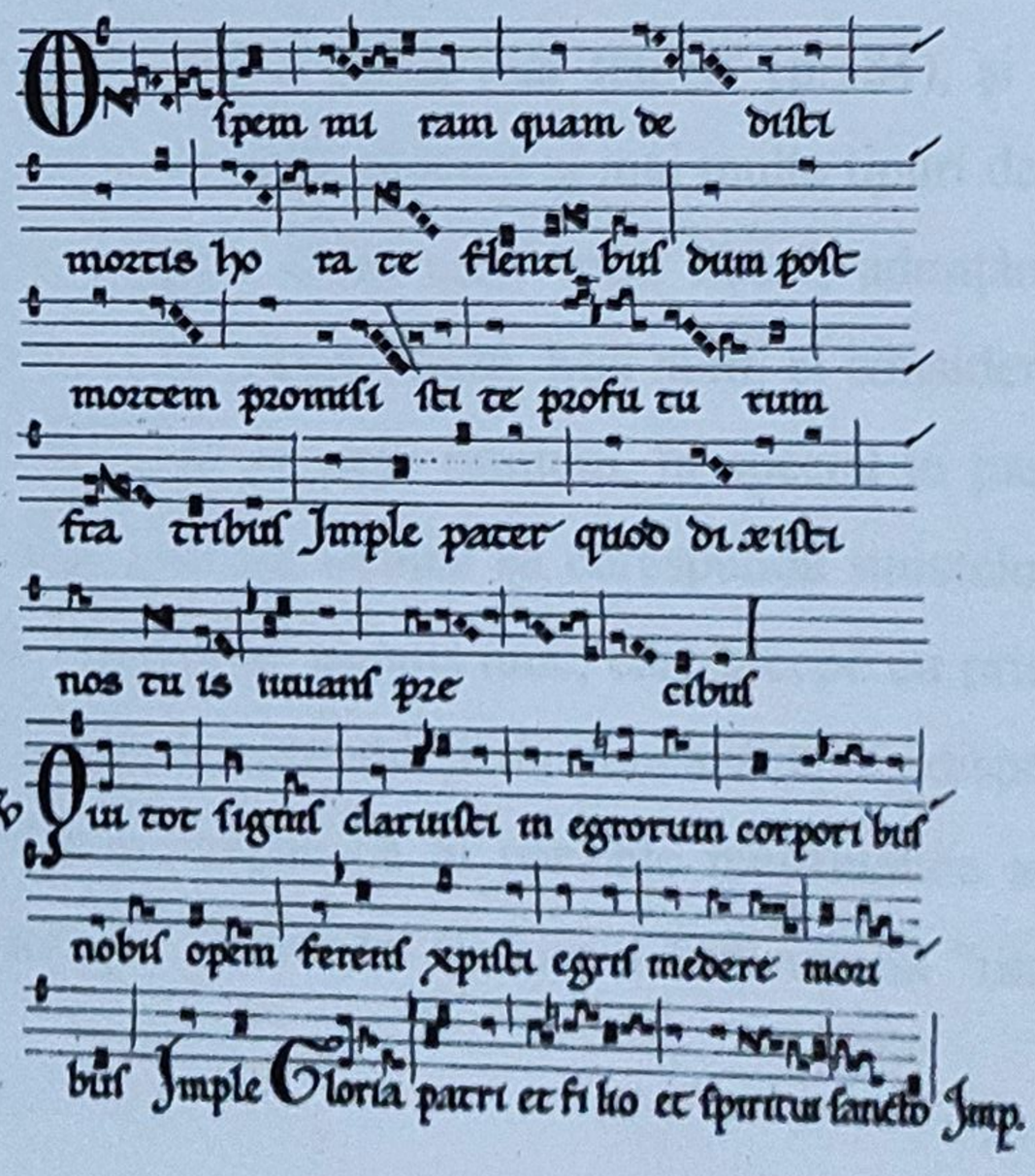
În primul rând, Ieronimus defineşte muzica ecleziastică drept "muzică mensurabilă" şi dă definiția acesteia: "Muzica mensurabilă este disciplina care ne permite să cunoaştem toate valorile demonstrabile ale notelor".(Ieronimus, p.1) Astfel, el susține că unitatea de bază a ritmului este "un sunet discret" care se poate descompune în trei "momente". Un "moment" este "cea mai mică unitate unitate indivizibilă pe care urechea poate să o distingă clar şi aparte în sunet" (Ieronimus, p.1). Este foarte interesant cum de au ajuns teoreticienii medievali la concluzia că sunetele au în esența lor o structură ternară. Poate fi şi influența simbolisticii sacre medievale (Trinitatea), sau a Cabalei, dar nu avem cum să ştim cu siguranță pe ce argumente logice se bazau teoreticienii acelei perioade când susțineau aceasta. În continuare, Ieronimus ne deschide o portiță şi spre gândirea Anticilor spunând că - spre deosebire de teoria muzicală contemporană lui - pentru aceia, "momentul" era unitatea de bază. (Ieronimus, p.1)

Ieronimus expune apoi foarte amănunțit valoarea notelor cântului - note lungi şi scurte, de la care încep nuanțările valorice. " Printre notele lungi, sunt cele mai lungi şi cele foarte lungi; şi între cele scurte, sunt note mai scurte şi foarte scurte". (Ieronimus, p.2) El explică raporturile dintre valori, susținând că toate valorile sunt

scurte în afară de câteva excepţii pe care le detaliază. Iar excepţiile sunt în număr foarte mare, astfel încât, în final, foarte rar se întâlnesc mai mult de două - trei note scurte alăturate. La fel de migălos sunt explicate şi gradaţiile pauzelor: "notele separate sunt detaşate. Această separare, pe care nu o numim pauză ci "suspin"; nu este nimic altceva decât o aparenţă de pauză, căci ea reprezintă doar un singur moment" (Ieronimus, p.4)

| Denumirea valorii la Ier. | Valoarea notei la "Moderni" | Valoarea notei la "Antici" |
|---|---|---|
| Foarte lungă | 4 timpi | 12 timpi |
| Mai lungă | 3 timpi | 9 timpi |
| Lungă | 2 timpi | 6 timpi |
| Scurtă | 1 timp | 3 timpi |
| Mai scurtă | 2 momente | 2 timpi |
| Foarte scurtă | 1 moment | 1 timp |

Scriitura muzicală este asemănătoare cu cea din *Liber Usualis,* dar ea se interpretează în cu totul altă manieră decât cea propusă de călugării de la Solesmes.



## 3.3. Teorii ritmice la sfârşitul secolului XIX şi începutul secolului XX

Cercetătorii consideră că teoriile ritmice de la sfârşitul secolului XIX şi începutul secolului XX se împart în două mari categorii: *egalitarismul* şi *mensuralismul*. Diferenţa principală dintre acestea este că reprezentanţii ceilei dintâi admit ca bază a ritmului doar o singură valoare de timp, pe când propagatorii celei de-a doua susţin că în cântul gregorian există mai multe valori ritmice. Din primul grup fac parte Pothier şi Mocquereau, iar din cel de-al doilea Houdard, Riemann, Dechevrens, Fleury, Jeannin, Peter Wagner, şi, mai recent, Lipphardt şi Jammers.

### 3.3.1. Egalitariştii

a) Pothier şi-a expus teoriile în *Les Melodies gregoriennes* (1881). Este dificil să ne facem o idee în întregime clară despre această carte. Deşi Pothier este considerat - de obicei, şi, poate, pe bună dreptate - un egalitarist, el pomeneşte deseori de "unele note mai lungi şi altele mai scurte" (p.184), şi chiar susţine că există "mai multe tipuri de note lungi, precum şi mai multe tipuri de note scurte" (p. 185). Este clar că avea în gând ideea unui "ritm liber", admiţând numeroase şi subtile deviaţii de la unitatea de timp de bază. Mai mult, el consideră textul latin, cu accentele sale, factorul de bază al vieţii ritmului, în special în pasajele silabice şi neumatice în care accentul textului trebuie să corespundă sunetelor accentuate din melodie. Fiecare cuvânt conţine un impuls unic, care începe cu prima silabă, atinge punctul culminant pe silaba accentuată şi diminuează apoi, dispărând, pe ultima silabă. (Comes, p.2) Tot el susţine că în pasajele melismatice accentul cade pe prima notă a fiecărei neume. Teoria lui Pothier a fost numită "ritm oratoric liber" (Apel, p.127)

b) Mocquereau a dezvoltat ceea ce se poate numi sistemul Solesmes sau, spre deosebire de teoria lui Pothier, "ritmul muzical liber". El îl propune pentru prima dată în volumul VII din *Paléographie musicale* şi îl elaborează apoi în mare amănunt în *Le nombre musical*. Sistemul său este incorporat în publicaţiile moderne ale ediţiilor Solesmes, care adesea poartă precizarea: "înzestrate cu semne ritmice atent alcătuite de către călugării de la Solesmes".

Teoria lui Mocquereau este cu mult mai aproape de ceea ce se înţelege prin "egalitarism" decât Pothier, insistând asupra unui "ritm precis" ca fundament al cântării. Timpul prim este unitatea de bază a muzicii, durata minimă ce nu admite valori inferioare sieşi, şi are două calităţi: invariabilitatea şi indivizibilitatea. Alegând optimea ca valoare a timpului prim, nu vor exista şaisprezecimi nici pentru ochi - în transcriere în notaţie modernă - nici pentru ureche - în execuţia practică. Între două note simple care se succed nu se va simţi o diferenţă apreciabilă de durată (întotdeauna a doua notă din *clivis* va dura cât şi prima, iar a treia notă din *climacus* va fi egală cu prima şi cu cea de-a doua). "Tocmai această indivizibilitate a timpului prim - spune abatele Ferretti -[...] conferă muzicii gregoriene o mişcare, un ritm calm, senin şi maestuos. (Ferretti, *Grammatica*, p.7, citat de prof. Liliana Gherman în traducerea din limba italiană a cursului - probabil - frecventat de Sigismund Toduţă la Roma). Excepţii de la regula valorilor egale fac doar notele care sunt marcate cu *episemă* (care vor fi puţin lungite) şi a cele însoţite de *punctum-mora* (care sunt aproximativ dublate). Semnul acesta, din urmă, apare doar la sfârşitul frazelor sau al secţiunilor. Totuşi, valorile duble şi triple rezultă, de asemenea, şi din grupurile *pressus*, *distropha* sau *tristropha*.

Spre deosebire de Pothier, Mocquereau consideră ritmul ca un simplu fenomen muzical consistând în *elan* şi *relaxare* (*arsis* şi *thesis*). Grupările elementare, întotdeauna binare sau ternare, au ca impuls ritmic ictusul, marcat de obicei cu episemă verticală. Ictusul nu este - cum s-ar putea interpreta greşit de către cercetătorii de formaţie exclusiv clasico-romantică - un accent. Ar fi o mare

confuzie pentru că ictusul-accent aparţine ordinii intensităţii în timp ce ictusul ritmic aparţine, în sine, orientării mişcării. Grupările primare, la rândul lor, sunt asociate în unităţi mai mari: incize, membri, fraze şi perioade. Unităţile de frazare sunt scurte, iar opririle de diferite ranguri se succed destul de des. Acest aspect se poate observa în semnele de diviziune (barele) ale ediţiilor de Solesmes care nu provin din manuscrise. Ele trebuie considerate drept recomandare şi nu lege. Pentru a crea o imagine cât mai plastică despre fluxul tomporal s-au folosit desenele *chironomice* - linii vălurite desenate printre notele melodiei cu scopul de a da impresia vizuală de mişcare ritmică.

Mocquereau a desfăşurat o cercetare minuţioasă asupra "manuscriselor ritmice" din care a adoptat diferite semne de prelungire (*episema*, literele *t, x, m*), neluând în consideraţie semnele de grăbire ( *c* ) sau pe cele care indicau diferite grade de intensitate (*f, k*). Astfel munca lui reprezintă o sinteză între exactitatea istorică şi părerea personală.

Stilul interpretativ al celor de la Solesmes este caracterizat de o sonoritate foarte cultivată şi unitară. Pronunţia textului este precisă şi fină. Tempoul este mediu şi egal dar conducerea melodică devine "o succesiune de suspinuri mărunte datorită multitudinii de schimbări dinamice pe scară redusă." (Dobszay 1, p.1)

De-a lungul timpului s-au adus nenumărate critici sistemului egalitarist şi lui Mocquereau. M. Emmanuel şi A. Gastoué, într-un articol din *Le nombre musical* (*TG,* XIV, 258), scriau: "Toleranţa pe care Dom Mocquereau a obţinut-o din partea Romei pentru semnele lui ritmice îi permit [...] să impună <<lumii întregi>> interpretarea sa personală asupra ritmului medieval. Este timpul să protestăm împotriva acestei pretenţii, prea puţin justificate."

În ciuda criticilor vehemente care au apărut, sistemul lui Mocquereau nu numai că a fost adoptat în bisericile catolice de pretutindeni, dar a şi câştigat admiratori pasionaţi. Principalul merit al şcolii de Solesmes este sonoritatea frumoasă, ordinea, stilizarea liturgică şi mai ales accesibilitatea predării stilului.

Dobszay precizează că mănăstirea Solesmes, în momentul înfiinţării sale, nu dispunea de o tradiţie muzicală proprie. Impresiile muzicale cunoscute de călugării ei erau cele ale muzicii armonice din secolele XVIII - XIX. Depăşindu-le, aceştia aveau "de inventat" o interpretare gregoriană proprie. (Dobszay 3, p.305) În interpretarea de Solesmes cântăreţii echilibrează duritaţile unei aşa-zise interpretări natuale, atingând uşor punctele de greutate ale melodiei, având grijă să nu bruscheze sunetele neaccentuate şi creând impresia de imponderabilitate prin reţinerea dinamicii în pasajele cu sunete înalte. "Bineînţeles - susţine Willy Apel (Apel, p.128) - că nu există nici un fundament istoric la baza teoriei sale". Peres se revoltă împotriva reformei Solesmes care a căpătat titlu de lege universală, izgonind toate tradiţiile particulare: "S-a decis să se revină la o antichitate presupusă a cântului gregorian [...]. Mişcarea reformiştilor radicali a devenit preponderentă datorită alibiului ştiinţific furnizat de călugării de la Solesmes, ale căror cercetări istorice s-au diluat foarte rapid în promovarea unui ideal de cânt diametral opus tradiţiilor cantorilor catolici. O ediţie standard de cânt gregorian a fost impusă tuturor catolicilor, a fost botezată ediţie vaticană, calificată ca autentică şi difuzată peste tot." (Peres, p.1).

Toate acestea nu scad din frumuseţea interpretării de Solesmes, din caracterul ei convingător. Ea nu este autentică prin excelenţă, ci este una dintre interpretările posibile ale cântului gregorian.

### 3.3.2. Mensuraliştii

Dintre mensuralişti vom indica doar câteva din rezultatele muzicale la care au ajuns în studiile lor, de obicei bazate pe aceleaşi manuscrise (St. Gall 359, Codex Hartker) şi pe aceleaşi teoretizări (Guido d'Arezzo, etc.).

a) Houdard. În concepţia acestuia fiecare simbol neumatic are aceeaşi valoare temporală (pătrimea). Astfel *punctum* şi *virga* au durata unei pătrimi; în

*podatus* şi *clivis* fiecare notă este o optime; un *climacus* este reprezentat ca un triolet; o formulă de patru note este compusă din şaisprezecimi (*Le rythme du chant grégorien* - 1898).

b) Dechevrens propune în *Les vraies mélodies grégoriennes* (1902) o versiune a antifonelor vecerniei într-o măsură regulată (4/4, 2/4). Versiunea este bazată pe neumele din Codex Hartker, care sunt interpretate în funcție de neumele învecinate. Astfel o *virga* cu *episemă* este o doime dacă este urmată de o *virga* (pătrime) dar este o pătrime cu punct dacă este urmată de un *punctum* (optime). El foloseşte în mare măsură apogiaturile pentru *quilisma* şi pentru *podatus* licvescent.

c) Riemann (1905) transcrie în măsura de 4/4 cu fraze de patru măsuri, bazate pe text, care sunt atribuite forțat metricii imnurilor ambroziene. (Riemann, p.34)

d) Fleury (1907) subliniază importanța *episemei* şi literelor romane pentru prelungire din manuscrisele din St. Gall, interpretându-le ca indicații pentru dublarea valorilor (doimi), iar semnul *c* (*celeriter*) ca o indicație pentru jumătăți de valori (optimi).

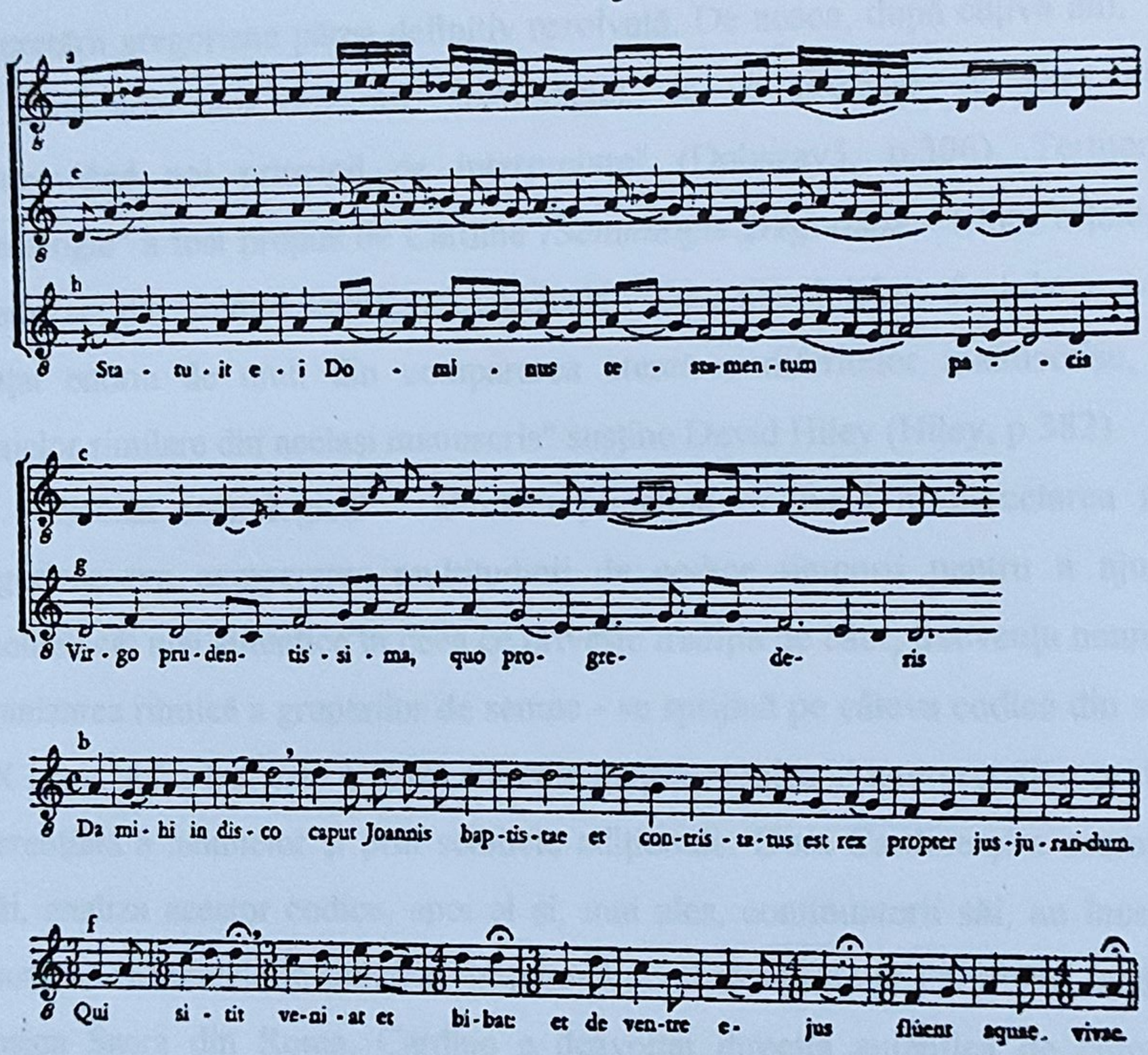
e) Peter Wagner, (1924), inițial un adept al teoriei ritmului liber a lui Pothier, mai târziu a propune o interpretare în valori exacte (optimi, pătrimi, pătrimi cu punct) dar fără măsură. Principala lui teorie a fost că *virga*, ca şi *punctum planum* (pe care acesta îl denumeşte *virga jacens*) indică duble valori, care sunt mărite ca valori triple (pătrimi cu punct) de către *episemă*.

f) Jeannin (1926) admite numai două valori temporale, pătrimi şi optimi, care sunt aranjate în măsuri iregulate (3/8, 4/8, 5/8, etc.) cel puțin în ceea ce priveste antifonele.

g) Jammers (1937) a studiat antifonele pe baza Codexului Hartker, acordând o atenție sporită simbolurilor neumatice. Ca şi Dechevrens, el concluzionează că antifonele sunt, în principal, în metru de 4/4.

h) Lipphardt (1950) a studiat, de asemenea, antifonele, pe baza Codexului Hartker şi, spre deosebire de Dechevrens a ajuns la o versiune în metru ternar, în special ca o alternare de valori lungi şi scurte în maniera primului mod ritmic.

FIGURE 25




a. Houdard (after *Gaudeamus*, in *Le Rythme du chant grégorien*, p. 195)
b. Riemann (*Handbuch der Musikgeschichte*, I.ii, 34)
c. Dechevrens (*Les vraies mélodies grégoriennes*, Vespéral I, p. 78)
e. Wagner (Adler, *Handbuch*, I, 112)
f. Jeannin (*Études sur le rythme grégorien*, p. 26)
g. Lipphardt (*Die Musikforschung*, III, 235)
h. Jammers (*Der gregorianische Rhythmus*, Examples, p. 46)

## 3.4. Teoria ritmică semiologică

Prin anii 1930, rezultatele ştiinţifice ale mănăstirii Solesmes şi perfecţiunea nemaiîntâlnită a culturii vocale i-au conferit o asemenea autoritate, încât, problema interpretării gregoriene părea definitiv rezolvată. De aceea, după câţiva ani, "nu i-a fost uşor unei noi orientări, semiologiei, să se prezinte cu alte pretenţii, recomandând noi principii de interpretare" (Dobszay3, p.306). Termenul de "semiologie" a fost propus de Cardine *(Semiologia gregoriana* - 1968) înţelegându-se prin acesta "studiul semnelor" muzicale. "Este neîndoielnic faptul că avem de învăţat enorm de mult din compararea atentă a diferitelor manuscrise, sau a pasajelor similare din acelaşi manuscris" susţine David Hiley (Hiley, p.382).

"Şcoala semiologică" - al cărei principiu de bază în cercetarea muzicii gregoriene era compararea multitudinii de codice timpurii pentru a ajunge la concluzii cât mai autentice în ceea ce priveşte tradiţia de cânt, frecvenţa neumelor şi organizarea ritmică a grupărilor de semne - se sprijină pe câteva codice din secolele al X-lea şi al XI-lea, care fixează anumite nuanţe ritmice şi interpretative prin forma diferenţiată a neumelor şi prin semnele adiţionale. Dom Cardine şi-a asumat, mai întâi, analiza acestor codice, apoi el şi, mai ales, continuatorii săi, au încercat să transpună rezultatele în practică. Împreună cu studenţii de la Pontificio Instituto di Musica Sacra din Roma, Cardine a dezvoltat direcţia autentică de cercetare a manuscriselor diferite. Înseşi cele mai clare notaţii neumatice din secolul al IX-lea, al X-lea sau al XI-lea, nu sunt însă cert interpretabile de către cei ce le descifrează în secolulal XX-lea.

Majoritatea studiilor întreprinse în direcţia semiologiei de către Cardin şi continuatorii săi s-au ocupat de câte un singur semn, explorând modul în care el a fost folosit într-unul sau în mai multe codice din vechime. S-a acordat un interes

special mai ales aspectului ritmic al sunetelor - ca "părţi ale unui fluid în mişcare" sau "marcând o pauză în cadrul desfăşurării melodice" (Hiley, p.382) - şi modului de articulaţie a grupurilor neumatice sau a neumelor alcătuite dintr-un singur sunet. Se ştie că scriptorii din trecut acordau o atenţie deosebită adaptării semnelor grafice pentru a reflecta cât mai amănunţit nuanţele cântării.

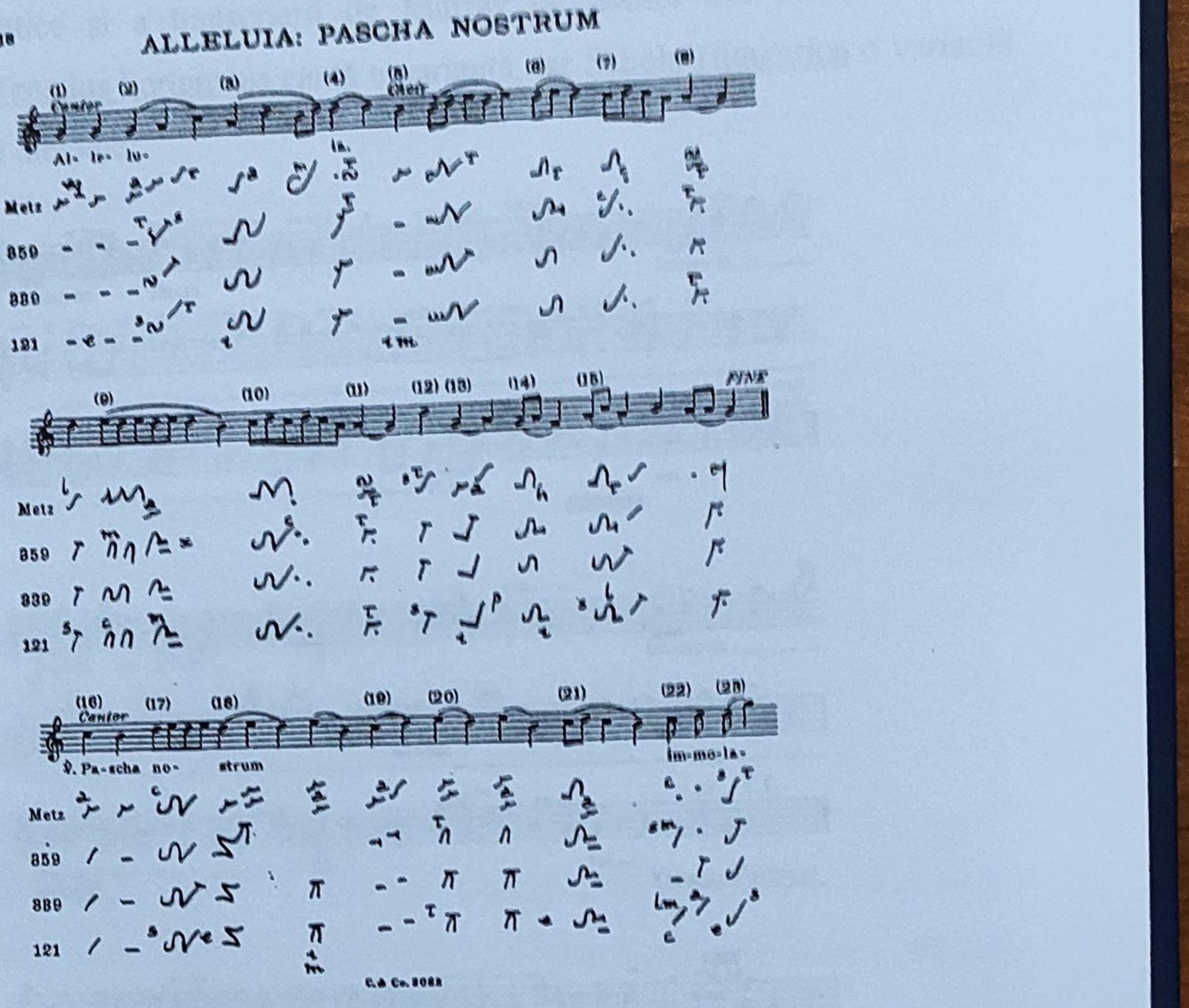
Aceste analize pot fi utilizate nu numai pentru fundamentarea unor consecinţe interpretative, ci şi ca părţi de evoluţie a unor idei istorice, în sens strict. Diferenţierile care apar în grafie - atingând configuraţia melodică, gruparea neumatică, rolul întregii scrieri sau forma şi semnificaţia anumitor elemente - pot fi excepţionale indicii ale unor curente istorice, înnoiri, efecte reciproce.

**Şcoala semiologică are un efect eliberator al interpretării în raport cu stilul de Solesmes: sugerează că neumele trebuiesc auzite drept unităţi muzicale şi nu ca succesuni de sunete**. Idealul egalitarist al şcolii din Solesmes nu mai este obligatoriu astăzi. De asemenea, au dreptate semiologii, considerând grupările binare şi ternare ca artificiale, voind să stabilească articulaţiile sunetelor potrivit imaginii vizuale a neumelor. (Dobszay3, p. 308)

O analiză detaliată a unui grup închis de codice era o veche datorie a cercetării gregoriene. "Singurul mod de a obţine cunoştinţe sigure despre detaliile ritmice este printr-un atent studiu comparativ."(Murray, p.21) Analiza semnelor agogice auxiliare din manuscrise atrage atenţia asupra diferenţierii duratelor sunetelor. Această diferenţiere ritmică este îndreptăţită şi muzical şi filologic. "Semiologii au neapărat dreptate, când înregistrează modificări dependente de fonetica textului în interpretarea aceleiasi neume."(Dobszay3, p.307)

Vom da un exemplu de analiză comparată realizat de Dom Gregory Murray la Alleluia *Pascha nostrum.* Cele patru manuscrise din care au fost extrase semnele neumatice sunt Metz, St Gall 359 (din secolul al IX-lea), St Gall 339 (din secolul al

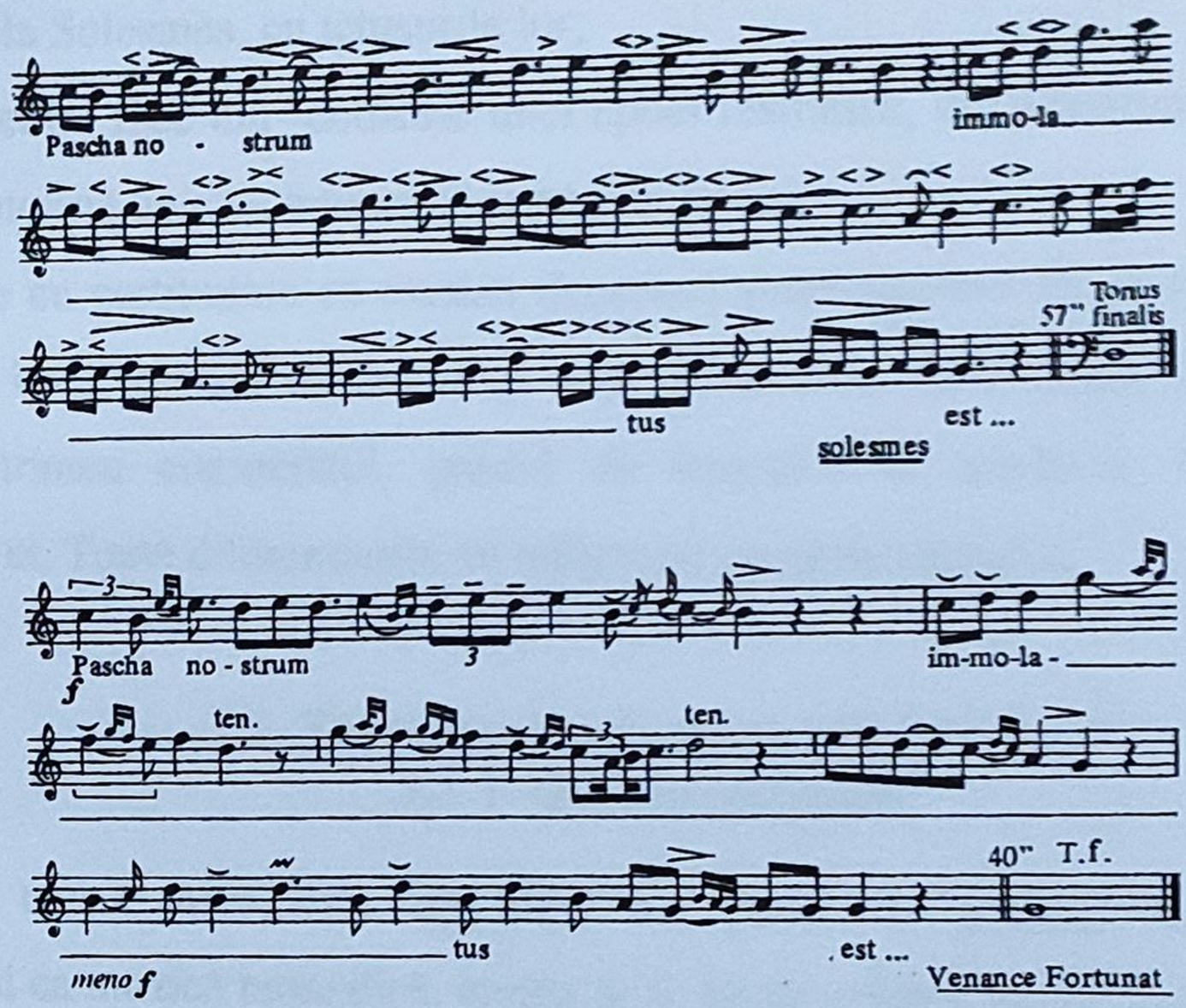
X-lea) şi Einsiedeln 121 (de la sfârşitul secolului al X-lea şi începutul secolului al XI-lea).




Semiologia nu îi poate ajuta pe interpreţi decât în mică măsură, deoarece indicaţiile de interpretare figurează rar în notaţie, care este, totuşi, o consemnare târzie a unor riminiscenţe stilistice anterioare.

Această piesă *Alleluia* foarte melismatică a fost transcrisă de Dobszay după trei variante interpretative, diferite ca stil şi orientare teoretică: Solesmes, Schola

Hungarica şi Venantius Fortunatus. Toate trei sunt valoroase şi nu se poate spune despre nici una că nu ar respecta notaţia veche, dar o interpretează diferit, conform modului propriu de asimilare a manuscriselor. Continuăm, lărgind comparaţia imaginii neumatice şi a transcrierii de Murray cu aceste trei interpretări, cu precizarea că Venatius Fortunatus cântă o variantă, iar Schola Hungarica o variantă mai îndepărtată melodic.



Totuşi atitudinea interpretativă se particularizează în toate aceste cazuri.Sistemul semiologic are, după opinia lui Dodszay, două puncte vulnerabile:

1) faptul că semioticienii nu s-au mulţumit cu o interpretare diferenţiată, ci pentru a o face cât mai exactă au construit un sistem complicat de valori ( "*valoare mijlocie medie*", *"valoare mijlocie scurtă", "valoare scurtă medie", "valoare scurtă prelungită"* etc.), care, de fapt, sunt construcţii moderne, la fel ca şi grupările binare şi ternare de la Solesmes, cu ictusurile lor;

2) sistemul face din codicele unei epoci restrânse, din manuscrisele câtorva mănăstiri, o normă unică a interpretării gregorianului.

Se ştie cu certitudine că existau deosebiri semnificative din punct de vedere interpretativ între epocile de existenţă a gregorianului, între regiunile în care se practica, mărimea comunităţii, gradul de instruire al acesteia, tradiţiile sau componenţa ei. Toate diferenţierile au influenţat genurile cântului.

### 3.5. Teorii ritmice de inspiraţie folclorică

#### 3.5.1. Ornamentalismul

Dacă există ceva care ne oferă un punct de pornire în înţelegerea gregorianului ca muzică monodică, acesta ar fi, pe de o parte muzica arhaică cultică de tradiţie orală, pe de altă parte ansamblul de mijloace interpretative al muzicilor tradiţionale populare. Totuşi, gregorianul nu este nici rit oriental şi nici muzică populară, dar din cultura monodică numai aceste două practici stau mărturie până în secolul XX. Cine cunoaşte într-adevăr aceste două direcţii de interpretare, poate să găsească similitudini între ele şi gregorian, asemănări la care muzicianul de formaţie clasico-romantică nu s-ar putea referi. Aceste muzici arhaice pot oferi indicii nemijlocite pentru rezolvarea sunetelor licvescente, pentru cântarea unor ornamente, pentru o anumită organizare specifică a emisiei vocale. Conceptele modale şi formale arhaice sunt mult mai vii la muzicianul ce cunoaşte aceste două tradiţii şi

acesta reacţionează nemijlocit la ele (auditiv şi nu teoretic), când le întâlneşte în gregorian. Dar muzicile amintite sunt doar factori de educare a auzului, emisiei, interpretării şi nu modele obligatorii de urmat în cântul gregorian.(Dobszay 2, p.5-6)

Se obişnuieşte să se spună despre anumiţi interpreţi ai cântului gregorian că sunt "ornamentalişti". Şi există o astfel de orientare, mai ales în Franţa (Venantius Fortunatus, Gilles Binchois, Organum), care interpretează gregorianul exclusiv din manuscrisele medievale şi încearcă să redescopere sonoritatea "de epocă", inspirându-se din tradiţia muzicilor dr cult orientale.

Ansamblul parizian Venantius Fortunatus este un exemplu în privinţa apelului la interpretarea arhaică. Răsună în înregistrările lor în mod aproape provocator ceva care comunică despre "autenticitatea de epocă". Cultura lor vocală ascuţită, rigidă, dreaptă şi cu ambitusul relativ înalt sunt, desigur, influenţate de riturile orientale. Cel puţin jumătate din sunete sunt cântate ca ornamente în tempo rapid, fără a fi şterse, cu o tehnică vocală de bravură, cu aplicarea unor sunete "sughiţate", "alunecoase", "curgătoare". Multe piese sunt interpretate solistic, dar, chiar şi în cele mai melismatice secţiuni, textul este bine valorificat având efectul unui recitativ ornamentat. "Este neîndoielnic - spune Dobszay - că acest mod de interpretare citează mult mai bine atmosfera secolelor III - IV decât interpretările gregoriene egale, line". Dacă acum 100 de ani cântul gregorian a tins spre egalitate, în interpretarea aceastei formaţii - parţial sub influenţa stilurilor de cântare orientale - se manifestă tendinţa opusă.

Formaţia Gilles Binchois se apropie cu aceaşi atitudine de gregorian ca şi Venantius Fortunatus. Sursa principală de inspiraţie în modul de realizare al broderiilor rămâne manuscrisul din Montpellier - un manuscris ce prezintă, cu un mare grad de precizie, relaţiile ritmice şi locul ornamentelor, dar care păstrează tăcerea asupra cantităţii ritmului şi asupra calităţii sonorităţilor. Sunt semnalate în manuscrise broderiile, ornamentele şi repercutările sunetelor, dar nu se precizează

nicăieri "calitatea" lor. De aceea, Dominique Veillard a apelat la modul de interpretare al muzicilor monodice cu vechime, occidentale şi orientale, capabile să transmită "universalul" aflat în toate muzicile de tradiţie orală.

Discutând despre această orientare interpretativă, Marcel Peres (conducătorul formaţiei Organum) a fost contrariat când a aflat că stilul său de interpretare este denumit ornamentalist: "Noi nu suntem ornamentalişti - a precizat - ci cântăm exact ceea ce este notat în manuscrise". Şi într-adevăr, manuscrisele (Montpelier, Santa Cecilia) au notate cu lux de amănunte toate sunetele "înfloriturilor", sunete care au fost omise din *Líber usualis.* Ar fi greşit să ne apropiem de un manuscris medieval "înarmaţi" cu teoria clasico-romantică a muzicii şi să judecăm simpist ornamentele medievale, aplicându-le definiţia actuală şi interpretându-le în consecinţă.

Ornamentaliştii, atunci când descifrează un manuscris, se ghidează după scrierile teoreticienilor muzicali ai epocii repective. Tratatului lui Ieronimus de Moravia este de un mare ajutor celor care vor să pătrundă în mentalitatea epocii. Un pasaj din tratatul lui - pe care îl socotim de o importanţă majoră în înţelegerea interpretării medievale - este cel în care se descriu ornamentele: " Floarea (ornamentul, n.n.) armonică este o vibraţie strălucitoare a vocii sau a sunetului, rapidă şi acută. Printre flori, sunt cele lungi, cele deschise şi cele subite. Florile lungi au o vibraţie reţinută şi nu depăşesc limitele unui semiton. Florile deschise au o vibraţie reţinută şi nu depăşesc limitele unui ton. Florile subite au o vibraţie la început reţinută, dar foarte rapidă la mijloc şi la sfârşit, fără a ieşi, totuşi, din limitele semitonului." (Ieronimus, p. 4) În continuare, autorul enumeră toate cazurile posibile în care trebuie realizate ornamentele, pe ce note sau grupuri de note şi cu cât influenţează aceste "flori" valoarea notelor. Merită de semnalat faptul că toate ornamentele se realizau ori pe o notă, ori pe un grup - mai mic sau mai mare - de note descendente, dar niciodată sens ascendent.

În ceea ce priveşte emisia, o cu totul altă cultură vocală este adecvată gregorianului cântat cu sunete egale, de aceeaşi durată, decât unei interpretări cu intercalare de sunete mai rapide, într-o cântare mai ornamentetă. Reprezentanţii "ornamentalismului" se situează pe poziţii opuse faţă de idealul impus de Solesmes. Vocea lor răsună clar şi puternic, având asemănări multiple cu emisia cântăreţilor bisericii orientale (greceşti).

"Dacă interpretarea gregoriană tradiţională poate fi învinovăţită uneori că este plicticoasă şi se segmentează, în schimb despre interpretarea francezilor se poate spune că este interesantă, chiar palpitantă, iar unităţile de text şi de melodie sunt bine asamblate." (Dobszay 1, p.2-3)

### 3.5.2. Parlando – rubato

Muzica tradiţională populară oferă atât exemple de cântare în grup - silabică şi ornamentală - cât şi piese interpretate solistic. Soliştii puteau fi purtătorii unei interpretări de virtuozitate intens ornamentată, capabilă de diferienţieri mari de tempo, uneori chiar dramatică în unele genuri. Intuirea unui *parlando rubato* din muzica populară educă auzul nostru într-o direcţie bună pentru interpretarea gregoriană. Învăţarea sutelor de variante ale pieselor medievale (ca şi a celor populare), a formulelor specifice, ajută interpreţii să distingă elementele muzicale esenţiale, structurale, de cele accesorii, superficiale. Când aceleaşi formule apar mereu - în diferite situaţii muzicale şi de text - atunci simţim rolul de stabilitate al lor şi efectele fine de modificare ale deosebirilor de detaliu. (Dobszay 1, p.8)

Melodiilor cântului gregorian, în specificul desenului lor melodic, li se potriveşte mai degrabă o interpretare ritmică - sau, mai bine zis, a-ritmică - de cea mai mare flexibilitate şi variabilitate, asemănătoare cu cea pe care o întâlnim în multe melodii populare cu un caracter "declamatoriu" - *parlando-rubato*. În aceste

melodii populare, ritmul este prezent ca accesoriu, nu ca şi un element precondiţionat - cum îl întâlnim în melodiile pentru dans. "Structora acestor melodii este atât de maleabilă încât generează variaţii de la individ la individ şi, mai mult, de la generaţie la generaţie. Se pare că gregorianul este în egală măsură susceptibil de o astfel de vicisitudine." (Apel, p.127) Sistemul *parlando-rubato* este numai în aparenţă liber; succesiunea duratelor nu este întâmplătoare, ci se organizează în funcţie de raportul dintre unităţile de timp ale silabelor în cadrul unei anumite creaţii şi de modul de interpretare. Astfel, lungirile şi scurtările, precum şi alte raporturi dintre durate, "sunt mai curând sistematice decât capricioase" (Oprea, Agapie, p.97) Acest ritm poate fi identificat atât în melodii silabice, cât şi în cele melismatice. Augmentarea şi diminuarea valorilor sunt des întâlnite în *parlando-rubato*. În Psalmi, unii interpreţi realizează o accelerare a mişcării pe începutul formulelor recitative, iar finalurile le augmentează.

Schola Hungarica este clasificată printre formaţiile ce se inspiră, în interpretarea lor, din muzica populară. La formarea stilului interpretativ al acesteia, Laszlo Dobszay - conducătorul ei - s-a sprijinit pe o cercetare etnomuzicologică deosebit de intensă. "Era doar vorba că formele clasice ale muzicii populare ne-au făcut cunoscută (în special pe căi auditive) o asemenea discplină interpretativă şi asemenea mijloace, pe care muzicianul european educat cu muzica secolelor XVIII-XIX le poate dobândi doar anevoie." (Dobszay 3, p. 309)

Cântecul popular nu este un model nemijlocit al cântării gregoriene, dar oferă interpretului o importantă experienţă.

## 4. Interpretarea intensităţilor

În manuscrisele neumatice ale Evului Mediu nu figurează semne speciale pentru interpretarea intensităţilor. Uneori, sunt ataşate neumelor anumite *litere semnificative* (litere romane), care pot fi indicii relative în ceea ce priveşte intensitatea, cum ar fi *f* (" *cum fragore*" sau "*frendore feriatur*") = atacând şi *g* (" *in gutture gradatim*") = în gâtlej. Acestea sunt cazuri rare şi nici nu dau detalii efective despre intensitate, ci mai mult despre o anumită manieră de emisie. Nici în *Liber usualis* sau în antologiile mai noi nu există semne pentru intensitate, dar, de-a lungul timpului, estetica gregoriană a impus anumite reguli, pe care şcolile de cânt le urmează îndeaproape, realizând interpretări organic închegate.

Într-o bună interpretare a melodiilor gregoriene există anumite reguli de care trebuie să se ţină cont. Vom încerca să structurăm, în primul rând, normele de urmat în cântare, prezentând apoi câteva dintre dificultăţile care pot apărea într-o interpretare.

Prezentăm câteva dintre aceste norme:

Cel mai adecvat mod de a interpreta intensităţile este de a conduce de-a lungul piesei un *mf* puternic şi a adapta această nuanţă la sistemul de sunete principale şi auxiliare ale melodiei, nu prin modificările de dinamică, ci de "greutate". Teoria veche a gregorianului a simţit corect faptul că o piesă este întinsă pe cadrul omniprezent dat de finală şi dominantă. Deci adevăratul fundal al schimbărilor este o mare stabilitate şi permanenţă.

Ni se pare interesantă şi maniera în care Celibidache realiza şi teoretiza intensităţile. Teoria lui este în strânsă legătură cu bogăţia în armonice, specifică fiecărui sunet. Sunetele grave sunt bogate în armonice deoarece acestea se află în zona audibilităţii, pe când un sunet acut este mai sărac în armonice, acestea aflându-se în afara zonei percepută de urechile noastre - în zona ultrasunetelor. Astfel, un sunet grav în *mf* va avea intensitatea mult mai mare decât unul acut în aceeaşi

nuanţă. Celibidache şi-a propus echilibrarea conţinutului în armonice al tuturor sunetelor muzicale. Concluzia practică la care a ajuns celebrul dirijor a fost că soluţia optimă ar fi să diferenţiem dinamic sunetele. "Într-adevăr, dacă vom cânta mai "slab" sunetele grave, vom auzi mai puţine armonice, iar dacă vom cânta mai tare sunetele acute, vom întări inclusiv armonicele audibile. Prin urmare, echilibrarea culorii presupune dezechilibrarea dinamicii: urcând pe scara înălţimilor trebuie să creştem intensitatea, şi invers, coborând pe scara înălţimilor trebuie să descreştem intensitatea. Dinamica este astfel direct proporţională cu frecvenţa."(Niculescu, p.356) Acest mod de a face muzică este absolut natural pentru vocea umană.

Gregorianul poate să apară sub forma muzicii emoţionante a liniştii, a frumuseţii vocale, a patosului interpretativ virtuoz sau a vioiciunii copilăreşti, dar în oricare apariţie trebuie să-şi păstreze unitatea de nezdruncinat. Din punct de vedere psihologic asta înseamnă că în timpul interpretării cântăreţul nu trebuie să iasă din starea energetică continuă, din contactul neîntrerupt cu timpul şi sunetul. (Dobszay1, p. 6)

Modalitatea de interpretare a şcolii din Solesmes poate fi valabilă dacă cei care o urmează pot găsi armonia dintre lumea interioară proprie, însuşirile lor exterioare şi stil. "Dar nu trebuie să credem că interpretarea de stil Solesmes citează o sonoritate autentică istoric şi că acesta ar fi unicul stil interpretativ demn de urmat." (Dobszay 2, p.3-4) Ca orice creaţie artistică, stilul celor de la Solesmes nu trebuie comparat cu alte interpretări, ci, pentru a-l putea percepe, trebuie să ne identificăm cu propriile sale legi. În cântarea lor, aceştia echilibrează accentele dure rotunjind sunetele şi străduindu-se să realizeze o interpretare cursivă.

În primul rând trebuie evitate exagerările. Acurateţea conducerii melodiei monodice este serios periclitată de "vălurirea" dinamicii pe spaţii mici ori tendenţioase, de jocul gradaţiilor sau al suspinelor sentimentale. Sunt străine, în general, de spiritul gregorianului nuanţările dinamice directe, jocurile exagerate de

*crescendo-decrescendo*, gradaţiile intensităţilor. Dar *crescendo*-urile şi *decrescendo*-urile nu pot fi şi nici nu trebuie excluse din interpretarea unui cântăreţ atâta timp cât ele acţionează ca mod de exprimare a formei pieselor (de exemplu stingerea ultimului sunet la sfârşitul frazelor delimitează segmentele). Această atenţionare nu are legătură cu dinamica "naturală" care dă culoare sau este expresivă. Dinamica bună este aceea pe care nu o observăm - sau măcar nu o observăm ca atare. Este de evitat în special cântarea în *crescendo* a figurilor ascendente egale între ele - rezultată din slăbiciunea tehnică şi involuntară.

Tradiţia, legile de gen, unitatea gândirii muzicale şi relativa brevitate a părţilor interzice ca în interiorul unei piese să facem deosebiri, contraste semnificative. Oricât ar fi de bogat elaborată - bunăoară un *graduale* - în impresia de ansamblu trebuie să dobândească aceeaşi unitate ca o baladă populară. Excepţie ar fi *offertorium* căci verseturile sale aduc câteodată deosebiri dramatice, surprinzătoare, chiar şi în cadrul aceleiaşi părţi.

Există limite în folosirea intensităţilor în cântul gregorian. De exemplu "ritmicitatea rigidă, unghiurile prea ascuţite, contrastele exagerate, zguduirea sunetelor – spunea Dobszay - sunt la fel de străine de această muzică ca şi emisia umflată, dinamica neorganizată şi fără de măsură. Abţinerea de la extremisme nu înseamnă răceală, neparticipare în interpretare; căldura expresiei este tot atât de la locul său ca şi bogata scară de mijloace a vocii umane, în măsura în care se rămâne în cadrul estetic impus de piesă. (Dobszay 3, p.5) Emisia vocală "dreaptă" (de tip popular) este la fel de adecvată ca şi un uşor vibrato care urmăreşte nuanţat muzica, dar vibrato-ul prea amplificat este expresia lipsei de stil. Interpretarea poate fi dramatică dar nu isterică. Emisia poate fi intensă dar nu în manieră *bel-canto*. Drumurile unei exprimări forţate sunt la fel de periculoase ca şi interpretarea interiorizată devenită sentimentalistă. Cu excepţia câte unei părţi din repertoriul gregorian, este preferabilă stilizarea, depersonalizarea, decât realizarea unor efecte naturaliste.

# 5.Coloristica timbrală în interpretare

## 5.1. Principii din practica epocii. Tipuri de formaţii vocale. Tipuri de spaţialitate

S-a încetăţenit ideea că interpretarea autentică a gregorianului este doar cea interpretată de un cor de bărbaţi. Este nemotivată această idee tocmai din perspectiva autenticităţii. Desigur, existau locuri unde, zi de zi, cânta doar ansamblul de bărbaţi. La anumite prilejuri liturgice sau în anumite piese, vocea bărbaţilor era dominatoare. Dar, potrivit mărturiei cărţilor rituale din toate epocile, erau frecvente părţile muzicale încredinţate copiilor, cântate solistic (cu 1 până la 4 copii) sau de întregul ansamblu. De asemenea, gregorianul cântat de femei reprezintă o prezenţă continuă de-a lungul Evului Mediu (în mănăstirile de femei) şi, în plus, anumiţi factori muzicali şi ambientali ai cântului gregorian se reliefează chiar mai frumos la vocile feminine. Toate vocile - femei, bărbaţi, copii - şi toate vârstele puteau participa la cântarea gregoriamului.

Se pune problema dacă este voie să se "amestece" timbrurile diferite. În unele formaţii (Schola Hungarica), copiii cântă împreună cu adulţii. Acesta este un principiu de "orchestrare" clasic în cântul gregorian, vocile fine şi acute ale copiilor completând în mod fericit asprimea vocilor bărbăteşti. De multe ori, în cor, copiii erau majoritari, aceştia determinând stilul cântării. Există indicii că anumite părţi ale unor sărbători erau cântate împreună de femei şi bărbaţi. De exemplu, la Paşti se întâlneau procesiunile de canonici şi de canonise şi intonau împreună cântările. Până acum am văzut că gregorianul poate fi cântat de toate tipurile de voci (chiar şi combinate între ele), dar întotdeauna trebuie să se ţină seama de criteriile estetice cerute de respectiva lucrare. Mulţi ceretători au subliniat că relativa lipsă de mijloace a gregorianului determină un universalism special, o deschidere către toată lumea. Fiecare comunitate trebuie să-şi creeze propriul gregorian realizând o anume armonie între starea de spirit şi stilul interpretativ.

Numărul interpreților este variabil. De la un singur solist, la mici grupuri de canonici, până la marile coruri din mănăstirile cu tradiție, toate interpretările sunt valoroase atâta timp cât respectă criteriile estetice proprii repertoriului. În alcătuirea unei formații trebuie să ținem cont nu numai de numărul și calificarea cântăreților, ci și de lumea lor interioară, de experiențele lor. Acestea stabilesc tempoul just, tempoul stabilește respirația, iar aceasta lungimea segmentelor. Interpreții profesioniști pot respira alternativ, pe când mulțimile respiră concomitent, corul exersat poate urmări nuanțe minime, în timp ce o comunitate bisericească poate conferi monumentalitate și unei cântări mai simple.

Interpretarea gregoriană trebuie să fie totdeauna în consens cu spațiul (de exemplu, într-o biserică mare, cu mulțime, o comunitate de cântăreți va avea tempouri mai rare, cu o frazare mai delicată, ornamentele fiind mai puține, sau mai netezite). Interpretarea este influențată de spațiu și de acustică mai mult decât în alte stiluri muzicale. De exemplu, este inutil ca un cor să elaboreze o interpretare cizelată, pe baza semnelor agogice, dacă spațiul dat suportă doar o schițare în linii mai largi "de tip frescă" (Dobszay 2, p.9-10). Interpretarea dintr-un studiou de inregistrări va fi cu totul alta decât cea din biserică. Sunt diferite normele interpretative ce trebuiesc urmate. Pentru ca gregorianul să sune cât mai autentic, unele formații au preferat ca înregistrările să se realizeze chiar în spațiul eclezial (de exemplu Organum).

O problemă hotărâtoare este și scopul interpretării. Cei care participă la liturghie cu această muzică se vor apropia cu alt spirit de ea decât aceia care își propun doar să înfățișeze "valori ale istoriei muzicii" în sala de concert, sau să înregistreze discuri cu "muzică sacră", oferite apoi prin magazine atât credinciosului cât și ateului. Concertele de muzică gregoriană din biserici trebuie să redea sensul liturgic al spațiului. Despre concertele sale - denumite "liturghii virtuale" de către un critic muzical californian - Peres spune că a încercat să priceapă pentru ce tip de liturghie a fost construit spațiul eclezial respectiv, pentru a-i putea plasa pe cântăreți

exact în locul care redă dimensiunea originară a actului religios. În acest sens, el recomandă modelul bizantin în care cântăreții se află în strane laterale şi nu în postura de "concert", cu fața la public şi cu spatele la altar: "Este o dispunere teatrală, dar ireverențioasă față de altar care devine astfel ceva accesoriu şi neglijabil". (Peres, p.3) Pentru cântăreții din biserică este important să fie "ascunşi" în strane. Ei pot astfel să se concentreze mai bine asupra muzicii pe care o cântă decât dacă ar sta cu fața la public. Un aspect esențial în liturghie este faptul că, în timpul slujbei, preotul oficiant întoarce spatele enoriaşilor ("spectatorilor"). Astfel, el se poate concentra mai bine asupra desfăşurării liturgice decât stând tot timpul în poziția unui interpret. Peres critică, astfel, stadiul actual al muzicii din bisericile catolice franceze, încercând să regăsească spațiul sacru tradițional şi locul fiecăruia în acest spațiu.

Ansamblurile profesioniste care activează în viața de concert şi pe discografia laică fac referire la anumite şcoli (cei mai vechi la Solesmes, iar cei mai noi la Cardine şi la semiologie), ceea ce este mai degrabă o dovadă de respect, decât un stil care s-ar auzi din muzica însăşi. În general, aceste formații pot fi clasificate în două grupe:

1) cele care cântă gregorianul alternat cu părți polifonice, cu tempo mediu de tip *arioso*, dar cu o nuanțare medie (Deller, Ruhland);

2) ansamblurile mai noi (Gilles Binchois, Venance Fortunat, Organum), care se apropie de gregorian cu o atitudine solistică, iar muzica este interpretată de unul sau mai mulți cântăreți foarte atent instruiți. Ei cântă cu o sonoritate predominant pătrunzătoare, cu o voce dreaptă, inserând ornamente realizate cu o bună tehnică, cu nuanțe dinamice minime, dar folosind din plin apogiaturi, broderii, *vibrato*-uri rapide, isonuri. Aceştia sunt consideraţi cu prea multă uşurinţă de Dobszay ca fiind mai degrabă "reprezentanții unei arte interpretative independente decât ai unei muzici liturgice" dar, după cum reiese din interviul dat de conducătorul formației Organum, ei încearcă să redea liturghiilor - prin muzica lor - sensul religios autentic.

Această autenticitatea "funcţională" este reprezentată de armonia dintre cântat şi ambianţa externă. Diferitele momente ale liturghiei, învăţarea şcolară a gregorianului, interpretarea concertantă sau discografică cer şi permit diferite atitudini interpretative.

Un alt factor de care trebuie să se ţină seama este şi tradiţia. De exemplu, o comunitate care cântă de două decenii în stil de Solesmes ar greşi dacă şi-ar schimba brusc metoda. Nu ştim cum răsuna gregorianul cu 1000 - 1200 de ani înainte, în vremea tradiţiei orale, dar cu siguranţă răsuna diferit în *Schola Cantorum* romană decât într-o altă biserică romană sau italică, altfel în anturajul teoreticienilor din secolele IX-X, altfel într-o mănăstire de mărimea unui oraş decât într-o parohie mic-orăşenească, altfel într-o mănăstire de maici decât pe buzele studenţilor, altfel în Anglia, Franţa sau Polonia, având fiecare baze lingvistice diferite, altfel în funcţie de epoci, locuri, tradiţii şi instituţii. Şi, atâta timp cât mesajul gregorianului a putut fi transmis în comunitate, nu putem spune despre nici unul că ar avea o interpretare neautentică. (Dobszay 1, p. 2-3)

Un criteriu de orientare mai sigur în interpretare şi în dispunerea timbrală este faptul că muzica gregoriană este împărţită pe genuri. Genurile reprezintă, pe de o parte, o funcţionalitate liturgică (deci o anume situaţie interpretativă), pe de altă parte, relaţia dintre cântăreţ şi materialul de cântat, iar în al treilea rând, manifestarea muzicală cu semnificaţii diferite. Trebuie să pricepem modul de "fiinţare" al fiecărui gen în parte, pentru ca să putem percepe autenticitatea întregii muzici gregoriene.

De-a lungul timpului, gregorianul a căpătat diferite "dramaturgii" muzicale, în funcţie de caracterul pieselor interpretate în cadrul slujbei religioase sau de momentul specific al apariţiei lor. Astfel, unele piese erau interpretate de întregul cor, altele doar de solişti, după cum, în aceeaşi perioadă întâlnim în practica epocii cântarea antifonică şi cea responsorială.

Cântarea antifonică - (grecescul *antiphonia* = "intonare contrară, opusă") - este execuţia ce constă in alternarea unor grupuri vocale. În cântul creştin, aceasta se practica înca din secolul IV, sub influenţa liturghiilor siriacă şi antiohiană. Controversată, originea antifoniei se găseşte, după unii autori, în muzica templului ebraic, după alţii, în structura poetică *strofă - antistrofă* elină. (DTM p.32)

Spre deosebire de aceasta, **cântarea responsorială** reprezintă cantul liturgic alternativ între un solist (oficiant) şi cor. Deosebirile faţă de cântarea antifonică ar consta în faptul că, în cântul responsorial, solistul are o mai mare libertate de a improviza (de a realiza melisme) decât corul (care va canta un *cantus planus* strict, conform cu manuscrisul), iar caracterul cântului responsorial este mai general faţă de cel al antifoniei primare - mai strâns legată de anumite genuri (psalmi, imnuri). (DTM p. 413)

În interpretarea formaţiilor de care ne-am ocupat în această lucrare întâlnim atât cântul antifonic, cât şi cel responsorial. De asemenea, unele piese sunt interpretate solistic, altele de întregul cor, unele folosesc doar timbruri de acelaşi fel, în timp ce altele combină vocile între ele.

## 5.2. Raportul dintre morfologie şi timbru

### 5.2.1. *Introitus, offertorium, communio*

Din punct de vedere liturgic, *introitus*, *offertorium* şi *communio* fac parte din aceeaşi clasă, respectiv cântece insoţitoare ale unei acţiuni liturgice, spre deosebire de cântecele "pur contemplative" ca *graduale*, *alleluia*, *tractus* şi *responsorium*. *Introitus* se cântă la intrarea celebrantului, *offertorium* în timpul preparării Sfintelor Daruri, iar *communio* atunci când se realizează Împărtăşirea.

Încă din secolul al V-lea, *introitus* a fost prima piesă din proprium missae fiind considerat drept "un tip special de antifona" (Hiley, p.109). Spre deosebire de acestea are o structura mai melismatica, majoritatea silabelor din *introitus* purtând de la două până la cinci note. Grupurile de mai mult de cinci note survin, în mod

excepţional, doar la cadenţele finale. O linie melodică formată numal din note simple (fiecare purtând o silabă) este foarte greu de găsit în acest gen. (Apel, p.306) *Introitus* este o piesa de dimensiuni relativ reduse (nu mai mult de 4 portative - bineînţeles, neluând în considerare versetul din psalm). Textulul *antifonei-introitus* anunţă tema liturghiei din ziua respectivă, fiind extras - în majoritatea manuscriselor - din psalmi; în cazul în care este non-psalmodic, cuvintele versetului aparţin unui psalm ce se cântă în ziua respectivă. (NG, vol.IX, p.281) De obicei, *introitus* este alcatuit din:

A + V + A + GP + A

(A = antifonă, V = verset, GP = *Gloria Patri)*

Deseori a doua apariţie a antifonei lipseşte - ca în introiturile *Puer natus est nobis,* iar în acest caz, forma va fi asemănătoare cu cea de *lied* din muzica clasică:

ABA (B = V + GP).

David Hiley (Hiley, p.109) susţine că, în trecut, *introitus* se cânta cu mai multe verseturi de psalm, poate chiar cu un psalm întreg, dar, treptat, acestea s-au redus, iar în carţile de cânt din secolele VIII-IX, s-a păstrat doar un verset. Totuşi, uneori, în construcţia formei, se mai poate întâlni un verset - *Versus ad repetendum* - plasat la sfârşitul schemei expuse mai sus, urmat fiind de o reluare a antifonei iniţiale. Astfel, schema formei de *introitus* va arăta în felul următor:

A - Ps - A - GP - A - VadR - A

(VadR = *Versus ad repetendum*)

Această schemă formală (căreia i-ar corespunde termenul de "*rondo*" din concepţia muzicală clasică) este "timbrată" diferit de formaţiile care interpretează gregorianul, însă toate încearcă să pună în evidenţă forma lucrării, având grijă ca interpretarea să nu devină monotonă, printr-o cântare alternativă - antifonică sau responsorială. Urmărind interpretarea introitului *Puer natus est*, modul 7 (analizat în capitolul 6),

vom observa că, în patru din cele cinci cazuri, schema formei va fi ABA, B-ul fiind alcătuit dintr-un singur verset de psalm ( Singphoniker, Eisiedeln), sau din verset şi Gloria Patri (Silos, Clairvaux). Schola Hungarica interpretează doar antifona. Cu excepția formației Schola Hungarica (ce are în componență bărbaţi + copii), celelalte piese sunt interpretate de formație de bărbați, în cântare antifonică sau responsorială, după cum urmează:

| Nr crt | Formația | Componența | Raportul dintre timbru şi structură | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | | | A | B | | | A | |
| 1 | Sin | bărbați | *tutti* | *soli* | | | *tutti* | |
| 2 | Ei | bărbați | *solo*(int)/*tutti* | *solo / tutti* | | | *tutti* | |
| 3 | SH | bărbați + copii | *tutti* | - | | | - | |
| 4 | Sil | bărbați | *tutti* | *solo* | *tutti* | *solo* | *tutti* | *tutti* |
| 5 | ACl | bărbați | *solo*(int)/*tutti* | *solo / tutti* | | *tutti* | | *tutti* |

*Offertorium* este piesa cu care debutează cea de-a doua parte a misei, Liturghia Euharistiei. Ea este cântata atunci când se pregătesc Sfintele Daruri. Inițial, în secolul IV, era o cântare psalmodică antifonică, care, la fel ca şi *introitus* şi *communio*, era alcatuit dintr-o antifonă în stil silabic-neumatic, urmată de un verset. Mai târziu, prin secolele VII-VIII, după cum susține Wagner, *offertorium* a suferit o "îmbogățire a melodiei" (NG, vol XIII, p.514). Ofertoriile din acea perioadă sunt cele mai elaborate cânturi din toata tradiția gregoriană, iar prin stilul mediu-melismatic se apropiau de *introitus*. Ele începeau cu o antifonă urmată de unul, două, sau chiar trei versete, într-un stil ornat, melismatic; fiecare verset era urmat de un refren (constând, de obicei, din fragmentul din finalul antifonei) (NG, p.514). O particularitate formală a acestui gen este că întâlnim, pe parcursul cântării, repetarea unor cuvinte, unor grupe de cuvinte, uneori chiar a unor întregi fraze, o data sau de mai multe ori. Aceste repetiții pot apărea la începutul cântării (ca în

*Jubilate Deo omnis terra*), uneori partea iniţială se repetă la sfârşitul piesei (formă ABA, ca în *De profundis*), sau există posibilitatea ca repetiţiile sa fie în finalul lucrării (ca în *Vir erat*). (Apel, p.364) Lungile versete, compuse în Evul Mediu, au fost scoase dintre cântările curente prin secolele XII-XIII şi nu sunt incluse în *Graduale romanum* sau în *Liber usualis.* Ofertoriul pe care ne-am propus să-l analizăm, *Jubilate Deo universa*, este unul dintre cele mai celebre piese din acest gen, cunoscută pentru bogăţia sa melismatică. Chiar de la început întâlnim structura specifică, despre care am discutat mai sus, anume repetarea primei propoziţii: "Jubilate Deo universa terra" care, de fiecare dată apare cu melisme diferite. În schimb, pentru "orchestrarea" lucrării, formaţiile şi interpreţii folosesc acelaşi tip de cântare de la început şi până în finalul piesei: şcoala de la Solesmes cântă cu întreg corul (doar intonaţia este solo), iar călugării din Calcat cântă în grup.

*Communio* este piesa care se cânta în momentul Sfintei Împărtăşanii. Ca şi *introitus,* face parte dintre piesele de *proprium,* conţine unul sau mai multe versete ale psalmilor şi este mai degraba o lucrare interpretată antifonic decât responsorial. Melodiile de *communio* sunt cânturile cu cea mai mare variaetate formală din întreg repertoriul gregorian: unele sunt scurte (*Jerusalem surge, Responsum accepit, Tu puer*), altele lungi (*Pater cum essem, Tanto tempore*); unele sunt bogat melismatice (*Gaudete justi, Psallite Domino*), mediu melismatice (*Factus est repente, Medicum, Venite post me, Video caelos*), sau nu conţin de loc melisme (*Christus resurgens*). Luate în ansamblu, prin varietatea lor, piesele de *communio* se aseamănă cu cele de *offertoriu* (Apel, p. 311). În ceea ce priveşte secţiunile formale, pe lângă versetul obişnuit al piesei de *communio*, uneori, în manuscrise, găsim indicii şi despre "*Versus ad repetendum*" (pe care l-am semnalat la *introitus*). Ordinea secţiunilor formale constitutive din *communio* este descrisă în *Ordo romanus I* dn secolul VIII astfel: "Imediat ce preotul începe împărtăşirea, corul trebuie să intoneze *antifona ad communionem.* Apoi este cântat psalmul. Când s-a terminat împărtăşirea, i se face

semn corului să încheie cântul cu doxologia şi cu repetarea versului (adica a *antifonei*)" (NG, vol IV, p.591). Rezultă următoarea schemă formală:

A + Ps +GP *+A*

Deşi, iniţial, *communio* avea structura asemanatoare cu *introitus*-ul (antifonă cu psalm), treptat, psalmul nu a mai aparut în misale şi lipseşte din Ediţia Vaticană (Murray, p. 27), unde piesele apar doar cu antifona iniţială.

În general, piesele de *communio* sunt interpretate tutti, uneori cu intonaţia solo (Solesmes).

### 5.2.2 Alleluia

*Alleluia* este un cânt responsorial în cadrul căruia prima secţiune ("Alleluia") este interpretată coral şi trebuie repetată după verset. Verseturile sunt părţi solistice, iar într-o piesă pot fi mai multe verseturi şi mai mulţi solişti. În mod convenţional, răspunsul este divizat în două părţi: prima parte este "Alleluia", iar a doua este vocaliza, melisma, *jubilus* pe litera *a*. Modul de interpretare al acestei piese în cărţile actuale de cânt este următorul:

Cantor: Alleluia

Cor: Alleluia + *jubilus*

Cantor: Versetul (partea principală)

Cor: Sfârşitul versetului (care de obicei include şi o repetare a lui *jubilus*

Cantor: Alleluia

Cor: *jubilus*

Formaţiile ( călugării de la Beuron, Gilles Binchois) tind să reducă această schemă formală la una mai simplă:

A-B-A

(unde A =Alleluia + Alleluia + *jubilus*, B = Versetul, iar al doilea A = Alleluia + *jubilus*).

Schimbările timbrale sunt realizate doar la trecerea de la Alleluia la verset şi la repriză. Schola Hungarica, în schimb, cântă întreaga piesă tutti, în primul rând datorită faptului că sunt doar copii în componenţa ei şi ar fi fost riscant ca versetul să-i fie încredinţat unui singur copil.

| Nr. crt. | Formaţia | Componenţa | Raportul dintre structură şi timbru | | |
|---|---|---|---|---|---|
| | | | A (a+a+*j*) | B | A (a+*j*) |
| 1 | MMBe | bărbaţi | *tutti* | *soli* | *tutti* |
| 2 | GB | bărbaţi | *tutti* | *soli* | *tutti* |
| 3 | SH | copii | *tutti* | | |

### 5.2.2. *Antiphonae* şi *invitatorium*

*Antiphona* este o piesă de 2-4 versete, cu text în proză, în stil mai ales silabic, ataşată psalmilor ca introducere, refren şi încheiere (sau numai sub una din aceste forme). Există şi cazuri de excepţie când au un text în versuri. Deşi de obicei în strânsă legătură cu psalmii, *antifonele* pot intovărăşi şi cântarea altor texte liturgice, după cum există şi antifone independente. Se pot distinge mai multe tipuri de *antifone*, după numărul de fraze din care sunt constituite (de la o singura frază până la patru fraze). Modul de interpretare al *antifonei* variază după locul pe care îl ocupă în piesă. Introducerea se cânta - de obicei - solistic sau responsorial, iar refrenele şi încheierea sunt intonate de către cor (DTM p. 32). Lucrarea *Mandatum novum*, de care ne-am ocupat în analiză, are în componenţă antifona care, într-un prim exemplu Stirps Iesse încadrează un verset, în exemplul al doilea Silos introduce şi încheie Psalmul 132, iar în ultimul Wandrille vine doar ca introducere a psalmului cântat responsorial. Deşi numele ne trimite cu gândul la modul de cântare antifonică, maniera de interpretare a acestor lucrări este, de obicei, cea responsorială.

| Nr crt | Formaţia | Componenţa | Raportul dintre timbru şi structură | | |
|---|---|---|---|---|---|
| | | | A | Ps | A |
| 1 | Stir | femei | tutti | solo | tutti |
| 2 | Sil | bărbaţi | tutti | tutti | tutti |
| 3 | Wa | bărbaţi | tutti | solo / tutti | - |

*Invitatorium* este o "subspecie a antifonei de un caracter mai elaborat" (Apel, p.393). Această cântare cu care se deschide oficiul de noapte cuprinde Psalmul 94 - *Venite exultemus* - precum şi o antifonă. Se pare că, în trecut, se obişnuia ca antifona-invitatoriu (I = *a+b*) să se repete după fiecare verset al psalmului, în felul urmator: antifona-invitatoriu întreaga se cânta la început şi după versetele $V_1$, $V_3$, $V_5$, în timp ce doar cea de-a doua parte a acesteia (*b*) se intona după versetele $V_2$, $V_4$, şi după doxologie (G). Se presupune că, în vremurile de demult, toţi psalmii se cântau în această formă, repetându-se integral *antifona-invitatoriu* după fiecare verset (Hiley, p.99).

| I | V1 | I | V2 | I | V3 | I | V4 | I | V5 | I | G | I |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| *a+b* | | *a+b* | | *b* | | *a+b* | | *b* | | *a+b* | | *b* |

Invitatoriul este un tip de piesă care se poate cânta ori antifonic, ori responsorial. Fiind o piesă de mari dimensiuni, necesită această variere timbrală pentru a nu deveni monotonă. Dintre formaţii, Schola Hungarica alternează corul copiilor cu cel reunit al bărbaţiilor şi al copiilor în invitatoriul *Circumdederunt me*. Copiii intonează *antifona-invitatorim,* apoi aceasta este reluată *tutti*. În continuare, copiii vor intona singuri toate verseturile, fiind dublaţi de bărbaţi la apariţia antifonelor-*invitatorium*, alternanţă ce se va păstra până la sfârşitul piesei. După doxologie, formaţia cântă *b-*

ul din antifonă (*tutti*) şi apoi reia integral antifona (*tutti*). În schimb, Capella Antiqua alternează părţile de *solo* cu cele de *tutti*. Ca şi Schola Hungarica, ei repetă antifona iniţială (prima apariţie este solo, iar cea de-a doua tutti). În invitatoriul cântat de ei (*Venite exultemus*) există doar trei verseturi în urma cărora vor apărea antifonele (după cel de-al doilea verset, conform regulei, ei cântă doar cea de-a doua parte a antifonei).

### 5.2.4. Răspunsuri şi graduale

Răspunsurile sunt piese lungi şi melismatice. Forma lor este divizată în două părţi principale: răspuns (R) şi verset (V). Versetul este de obicei cântat într-un mod mai elaborat. Ordinea interpretării este in special bazată pe schema A B A: răspuns - verset - răspuns. Uneori se poate să apară *Gloria Patri* (GP) şi încă un răspuns rezultând forma:

| R | V | R | GP | R |
|---|---|---|---|---|
| *a+b* | | *b* | | *final din b* |
| *tutti* | *soli* | *tutti* | *soli* | *tutti* |

Când se repetă răspunsul, noua apariţie este scurtată, păstrându-se doar cea de-a doua parte a lui. La cea de-a treia apariţie, după *Gloria Patri*, răspunsul poate să fie şi mai scurt, cântându-se doar fraza finală. (Hiley, p.70)

Gradualele sunt piese mai melismatice decât răspunsurile. Schema formală a acestora este următoarea:

| A | B | A parţial |
|---|---|---|
| *a b* | | *b* |
| *tutti* | *soli* | *tutti* |

Atunci când partea inițială se repetă, ca și la răspunsuri, aceasta este scurtată, cântându-se doar a doua parte.

### 5.2.3. Strofe de imn, strofe de *sequentia*

Printre cele mai vechi piese din repertoriul creştin se numără şi imnurile, fiind pomenite chiar din primale două secole de Tertulian şi Origen. Marea majoritate a imnurilor au strofe a câte patru versuri, fiecare vers, la rândul său, fiind alcătuit din opt silabe. În unele imnuri rândurile melodice corespunzătoare versurilor se înşiruie în formă de lanţ (*abcd*), iar în altele, există versuri-refren (formă de "*rondo*"). Apar, de asemenea, imnuri în care rândurile melodice care se repetă se află amplasate în alte modalităţi. Prezentăm o schematizare propusă de Willy Apel (Apel, p.427):

1) *abca* :*Deus tuorum, Jam lucis, Te Lucis, Jesu Corona, Salvete Christi, Christe Redemptor,* etc.
2) *aabc* : *Iste Confessor, Aeterne rerum conditor.*
3) *aaba* : *Jam sol, Sanctorum meritis, Ales diei.*
4) *abcb* : *Te splendor, Ad regias, Jesu dulcis.*
5) *abab* : *Immense caeli, Fortem virili.*
6) *abba* : *Asolis ortus.*
7) *abcbab* : *Urbs Jerusalem*

Macroforma este monostrofică repetată (A A A ...).

Am luat spre exemplificare celebrul imn de procesiune *Pange lingua gloriosi* a cărui strofă 8 - *Crux fidelis* - apare ca refren. Ceea ce ni s-a părut mai interesant în cele trei interpretări analizate a fost faptul că, în două dintre acestea (Organum şi Ottilien), strofa *Crux fidelis* este refren în următorul mod: la început întreagă, apoi secţionată în două părţi (inegale ca mărime şi diferite ca profil melodic - primele 4 versuri şi ultimele două) care alternează între strofele imnului. În cea de-a treia

interpretare (Stirps Iesse - versiunea literară Venantius Fortunatus, sec VI*), Crux fidelis* este imn de sine stătător şi totuşi, prima sa strofă se divide - cum am prezentat mai sus - servind, de asemenea şi ca refren. Un alt aspect interesant al acestui imn este faptul că se bazează doar pe două profiluri melodice corespondente a câte două versuri fiecare - ***a*** şi ***b*** - care se regăsesc în toate strofele, inclusiv în refren:

- strofele au profilul melodic ***a +b + b***
- refrenul are de asemenea structura ***a + b + b***
- iar refrenul scindat va avea ***a + b*** în prima variantă, respectiv ***b*** în cea de-a doua.

Corespondentul în plan timbral al formei monostrofice repetate este alternarea grupurilor vocale. În general imnurile sunt piese relativ lungi şi, pentru a nu deveni monotone - ceea ce este totuşi greu de crezut având în vedere frumuseţea melodiilor şi mesajul textelor - sau pentru a crea un plus de frumuseţe, interpreţii alternează strofele solistice cu refrenurile interpretate de tot corul. Se simte aici puternica influenţă a muzicii laice medievale unde predominau piesele cu refren cântat de întreaga asistenţă.

Dintre cele trei interpretări, două sunt intonate de grupuri de bărbaţi, alternând strofele solo cu refrenele tutti (Ottilien şi Stirps Iesse), iar cea de-a treia - cea pe care personal o găsesc cea mai inspirat aranjată timbral - combină vocile feminine cu cele masculine, de asemenea cântul monodic cu dublarea în cvarte şi cvinte paralele (Organum). Doar formaţia Ottilien introduce *Amen* între ultima strofă şi refren.

Prezentăm acum o încercare de sistematizare a modului de interpretare acelor trei formaţii, precizând că am notat: Cr = *Crux fidelis* (***a+b***); D = *Dulce lignum* (***b***); V = strofă (***a+b+b***); Pa = *Pange lingua.*

| Nr crt | Formaţia | Componenţa | Raportul dintre timbru şi structură | | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 1 | Org | | Cr D | S1 (Pa) | Cr | S2 | D | S3 | Cr | S4 | Cr D | | | | |
| | | femei + bărbaţi | f+b | b | f+b | b | f+b | b | f+b | b | f+b | | | | |
| | | dublare în 4 - 5paralele | uni son | - | 4II 5II | - | 4II 5II | - | 4II 5II | - | 4II 5II | | | | |
| 2 | Ott | | Cr D | S1 (Pa) | Cr | S2 | D | S3 | Cr | S4 | D | S5 | Cr | S6 | D |
| | | bărbaţi | toţi | soli | toţi | soli | toţi | soli | toţi | soli | toţi | soli | toţi | soli | toţi |
| 3 | Stir | 1)*Crux* | Cr D | S1 | Cr | S2 | D | | | | | | | | |
| | | bărbaţi | toţi | soli | toţi | soli | toţi | | | | | | | | |
| | | *2)Pange* | S1 (Pa) | S2 | S3 | | | | | | | | | | |
| | | bărbaţi | toţi | soli | toţi | | | | | | | | | | |

Secvenţele sunt o categorie de cântece medievale latine - denumite şi *prose* - care au avut perioada lor de maximă înflorire în secolele X-XI, la St. Gall. In acea perioadă sunt importante atât pentru muzica lor, cât şi pentru text. Ele sunt "unul dintre cele mai importante tipuri de muzică produs în vestul Europei" (NG, vol XVII, p. 141). *Secvenţele* au fost menţionate pentru prima oară cu acest nume în secolul VIII în manuscrisul "Blandiniensis" de la Biblioteca Regală din Bruxel, unde şase *Alleluia* poartă precizarea "*cum sequentia*". Prin 830, Amalarius din Metz vorbeşte despre *Alleluia* pomenind despre modul de cântare a secvenţelor, apoi, în secolul IX sunt menţionate în *Ordo Romanus II* şi de pseudo - Alcuin. Tot atunci, călugărul Nokter Balbulus din St. Gall scrie o serie de texte pentru secvenţe. (Hiley,

p. 185). Locul secvenţei în repertoriul muzical era la sfârşitul unei piese de Alleluia care, la rândul ei, avea structură tripartită, cu un verset la mijloc:

A + V + A + S

O mare parte dintre secvenţe poartă numele după versetul de psalm din *Alleluia* de care erau ataşate (*Dominus regmavit, Dominus in Syna, Adducentur* etc.) Principiul de bază după care sunt construite secvenţele se numeşte "*repetiţie progresivă*" (Apel, p.444) şi constă într-o succesiune de versuri-duble, ambele cântate cu aceeaşi melodie:

A B B C C D D E E F F G

Dintre marile schimbări pe care le-a avut de suferit secvenţa după anul 1000 a fost şi aceea a regularizării accentelor şi a ritmizării ei. O a doua perioadă de culminaţie a genului s-a desfăşurat în a doua jumătate a secolului al XII-lea la St. Victor din Paris (secvenţe victoriene), iar perioada ulterioară a oferit, de asemenea, o vastă producţie de secvenţe. Dintre cele cinci secvenţe ramase în uz în cartile de cânt dupa Conciliul tridentin se numără şi *Victimae Paschali laudes* ( celelalte patru sunt la fel de celebre: *Dies irae, Lauda Sion, Stabat Mater* şi *Veni Sancte Spiritus*). "Mica şi modesta secvenţă de Paşti" (Hiley, p.189), care a devenit una dintre cele mai cunoscute piese, este atribuită lui Wipo (mijlocul secolului al XI-lea). Având doar 4 profiluri melodice (al patrulea fiind, de fapt, o variantă lărgită a celui de-al doilea), secvenţa are o structură simplă:

A B B C C D

Pentru a realiza varietatea în această piesă (unde pasajul de repetiţie se află exact lângă cel de enunţ) este nevoie ca interpreţii să schimbe la fiecare rând melodic maniera de cântare. Modalitatea cel mai frecvent întâlnită este aceea a cântului antifonic. În cazul nostru, segmentele intonate de un grup mic, de 2-3 persoane, alternează cu un grup mare. Exemplul analizat de noi prezintă modul diferit de "orchestraţie" folosit de fiecare formaţie în parte:

| Nr crt | Formaţia | Componenţa | Raportul dintre timbru şi structură | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | | | A | B | B | C | C | D | D |
| 1 | SCLo | bărbaţi | *G* | *g* | *G* | *g* | *G* | *G* | - |
| 2 | SCDe | bărbaţi | *G* | *g* | *G* | *g/G* | *g/G* | *g* | *G* |
| 3 | MMBe | bărbaţi | *g* | *G* | *G* | *G* | *G* | *G* | - |
| 4 | ACl | bărbaţi | *g* | *G* | *g* | *G/g* | *G/g* | *G* | - |

(G = grup mare, g = grup mic)

# 6. Analize comparate

## 6.1. Piese de misă

### 6.1.1. Ordinarium

Datorită faptului că piesele de *ordinarium* sunt de dată mai recentă decât restul repertoriului cântului gregorian, ele nu figurează în manuscrisele medievale. De aceea, interpretările sunt foarte puţin diferite între ele. Dintre cântările de *ordinarium*, am ales pentru exemplificare *Kyrie XI* (modul 1, LU p. 44). Cele trei formaţii pe care le-am transcris - călugării mănăstirilor Solesmes, Silos şi Clairvaux - cântă în valori egale (optimi) care sunt dublate sau triplate doar la sfârşitul secţiunilor. Varianta celor de la Clairvaux este un *Kyrie* mai dezvoltat decât celelalte două: valoarea de bază este aceeaşi, numai că desenul melodic este mai bogat. Sunetele pilon coincid în toate cele trei interpretări. Numărul de repetări ale secţiunilor este diferit:

- Silos = 2 x *Kyrie* + 2 x *Christe* + (1+1) x *Kyrie*
- Solesmes şi Clairvaux = 3 x *Kyrie* + 3 x *Christe* + (2+1) x *Kyrie*

### 6.1.2. Proprium

*Introitus Puer natus est* (modul 7, LU p. 374) este interpretat de Singphoniker, Eisiedeln, Schola Hungarica, Silos şi Clairvaux. Diferă atât numărul de secţiuni al formei piesei (vezi 5.2.1.), cât şi modul de interpretare. Singphoniker are cele mai multe variaţii valorice. Înterpretările a căror *tempo* este mai rapid, compensează "grăbirea" prin pauze mai mari la sfârşitul segmentelor. Schola Hungarica are o mare constanţă în ceea ce priveşte pauzele (de pătrime), în timp ce la restul formaţiilor, lungimea lor variază. La reperul:

1) - Singphoniker şi Eisiedeln cântă *re* pătrime, ceea ce-i conferă acestuia o anumită accentuare, subliniere, mai ales că este nota înaltă. Schola Hungarica,

Silos şi Clairvaux au valori egale (optimi) pe *sol-re,* ceea ce înseamnă că prima notă va primi un mic impuls.

2) - numai Singphoniker repercutează *do*-ul, aşa cum este notat acesta în LU. Celelalte formaţii dublează sau triplează valoarea de bază. Această diferenţă se va păstra pe tot parcursul piesei.

3) - Singphoniker realizează licvescenţa pe *re* (e-*t*), aceasta fiind urmată de o scurtă respiraţie. Schola Hungarica omite *re*-ul, cântând doar *sol*-ul pătrime, iar celelalte formaţii cântă cele două note egale între ele (optimi).

4) - prin lungirea lui *mi* (pătrime), Singphoniker îi conferă mai multă importanţă - ca notă de vârf în desenul melodic - faţă de ceilalţi interpreţi, care-l prind în cadrul formulei ternare, realizând o unduire lină, în care toate notele au valoare egală.

5) - Eisiedeln şi Silos grupează ternar (triolet) primele trei note, *sol-la-do,* dând astfel un mic impuls următorului *si,* faţă de celelalte interpretări, care se opresc puţin pe *do.*

6) - Eisiedeln şi Schola Hungarica cântă *la,* pe când în restul interpretărilor este omis.

7) - Singphoniker face do licvescent, iar Schola Hungarica înlocuieşte *sol*-ul cu *la.*

8) - Singphoniker nu cântă *sol*-ul, realizând grupări binare acolo unde ceilalţi interpreţi le fac ternare.

*Alleluia. Pascha nostrum* (modul 7, LU p.690) am transcris-o în trei interpretări: Beuron, Schola Hungarica şi Gilles Binchois. Regularitatea mai mare a cântului călugărilor de la Beuron crează o impresie (falsă) de mai rar. Creşterea flexibilităţii ornamentale se corelează cu opriri şi pauze mai lungi la sfârşitu segmentelor de articulaţie. Astfel, deşi Gilles Binchois realizează o variantă "ornamentală", cu multe broderii, făcând dovada unei virtuozităţi îndelung studiate,

opririle pe anumite note şi pauzele lor sunt lungi. Schola Hungarica are, de asemenea, o interpretare mai ornamentată decât Beuron, cu multe şaisprezecimi şi formule excepţionale.

## 6.2. Piese de oficiu

*Imnul Crux ffidelis (Pange lingua...Praelium)* este interpretat de Organum, călugării de la St. Ottilien şi Stirps Iesse. Organum realizează un imn absolut măsurat, păstrând constant ritmul până în final. Interpretarea celor de la Ottilien, în schimb, într-un *tempo* mai mişcat, leagă unităţile melodice în secţiuni mai mari, compensând rapiditatea cu pauze mai lungi. Stirps Iesse se situează - din punct de vedere al mişcării -între cele două interpretări. Există câteva diferenţe de ordin ritmico-melodic între piese la următoarele repere (vezi exemplul):

1)- pe primele două note, Organum face pătrimi, Ottilien - optimi, iar Stirps Iesse - formulă ternară. Această diferenţiere arată felul în care cele trei formaţii au vrut (sau nu) să dea un caracter mai static sau mai dinamic începutului.

2) şi 3) - diferenţiere melodică - Stirps Iesse preferă un mers treptat descendent (*la-sol-fa-mi-re-do*) celui cu alternări de terţe şi secunde al celorlalte formaţii (*sol-mi-fa-re-do*).

4) - Stirps Iesse nu mai repetă *re*-ul, plasând a doua silabă din *Fronde* direct pe *la* pătrime.

*Secvenţa Victimae paschali* (modul 1, LU p. 691) în interpretarea Scholei Cantorum Londiniensis, Scholei Cantorum Detmold, a călugărilor de la Beuron şi a celor din Clairvaux, nu oferă prea mari diferenţieri de mişcare. Ceea ce-i deosebeşte în primul rând este modul de respiraţie: în timp ce, în majoritatea cazurilor, formaţiile respiră pe secţiuni mai mari, Beuron are în interpretare multiple pauze

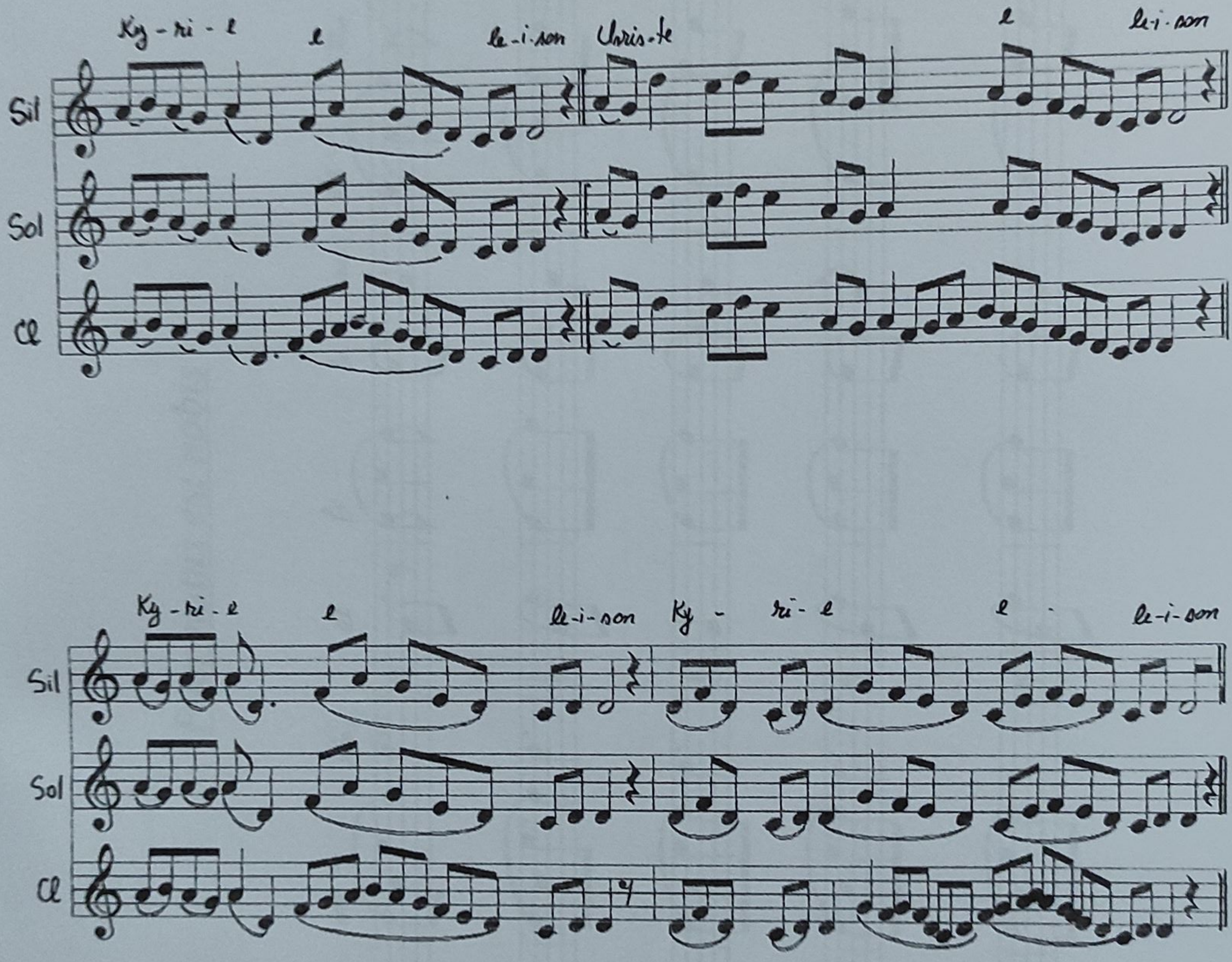
(opriri, respiraţii), ceea ce secţionează puţin forma. Toate formaţiile cântă *mi* licvescent pe consoanele *n-t* din cadrul cuvintelor *viventis* şi *resurgentis* şi *re* licvescent pe vocalele *u-i* din *Alleluia.*

*Antifona Mandatum novum* (modul 3, LU p. 577) este interpretată de Silos, Wandrille şi Stirps Iesse. Observăm câteva diferenţieri ale liniei melodice:

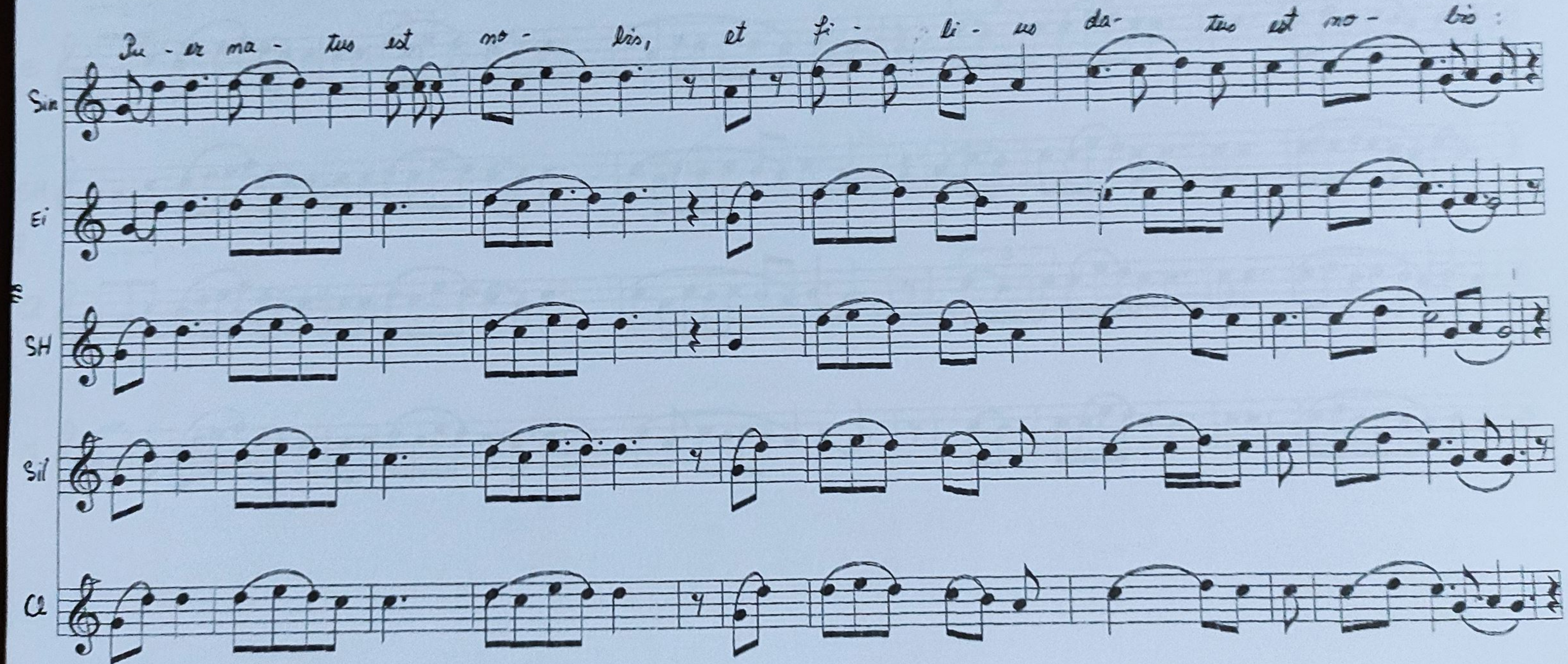
*1)*- varianta celor de la Wandrille are alt profil melodic decât al celorlalte formaţii pe cuvintele *novum do vo*-(bis), iar Silos termină cuvântul de mai înainte pe *do* în loc de *si.*

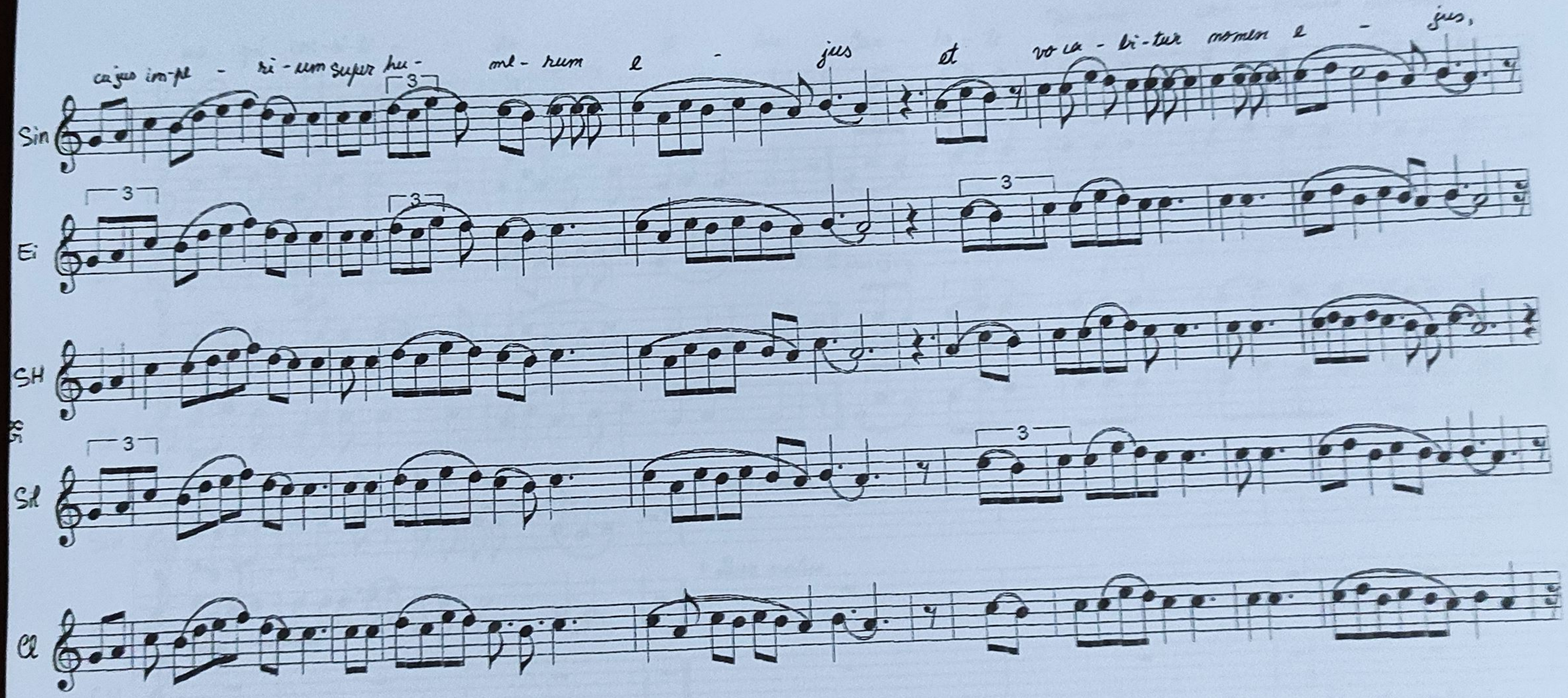
*2)*- pe *dicit Dominus,* Wandrille are, din nou, profil melodic diferit decât celelalte două formaţii.

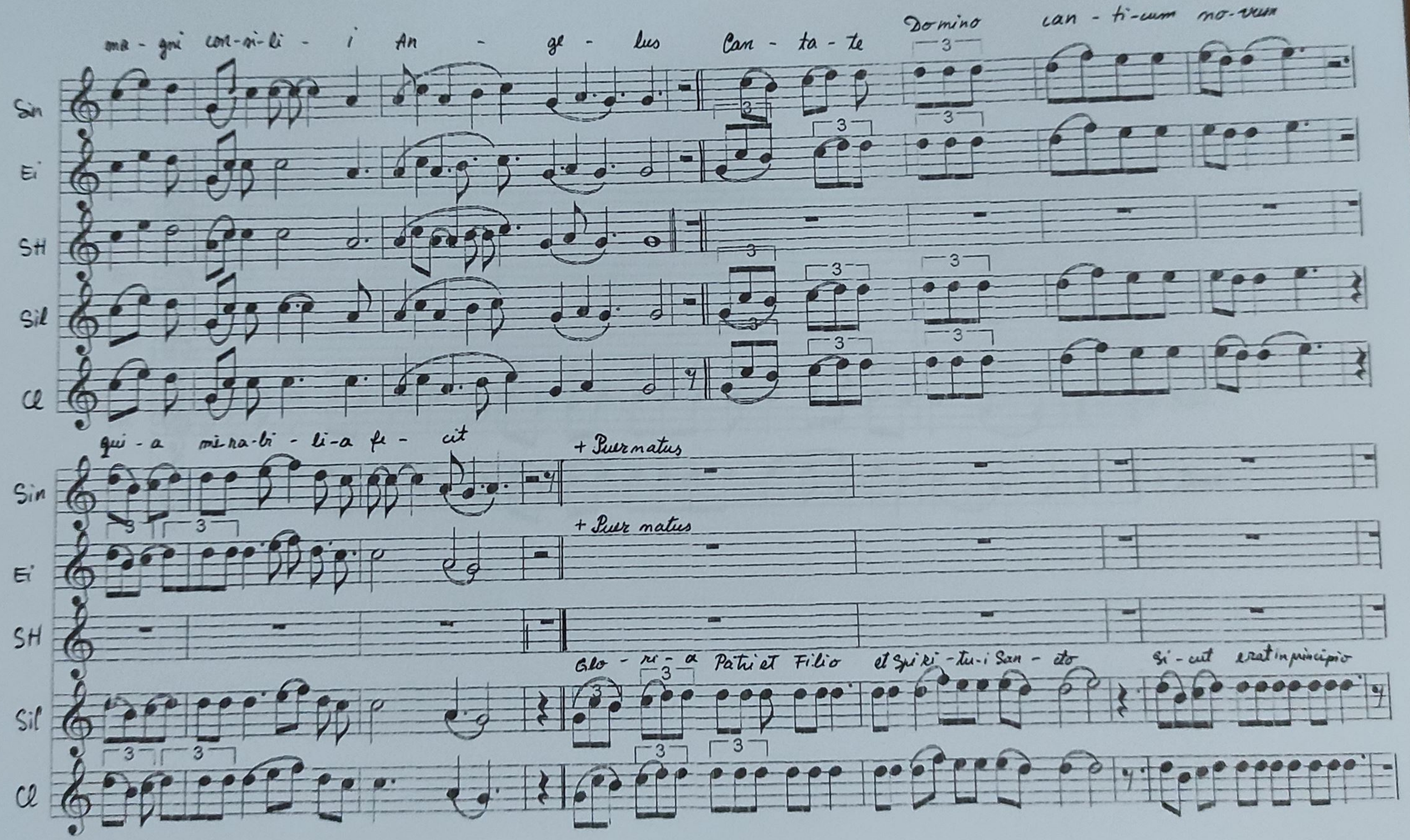
# *Kyrie XI*

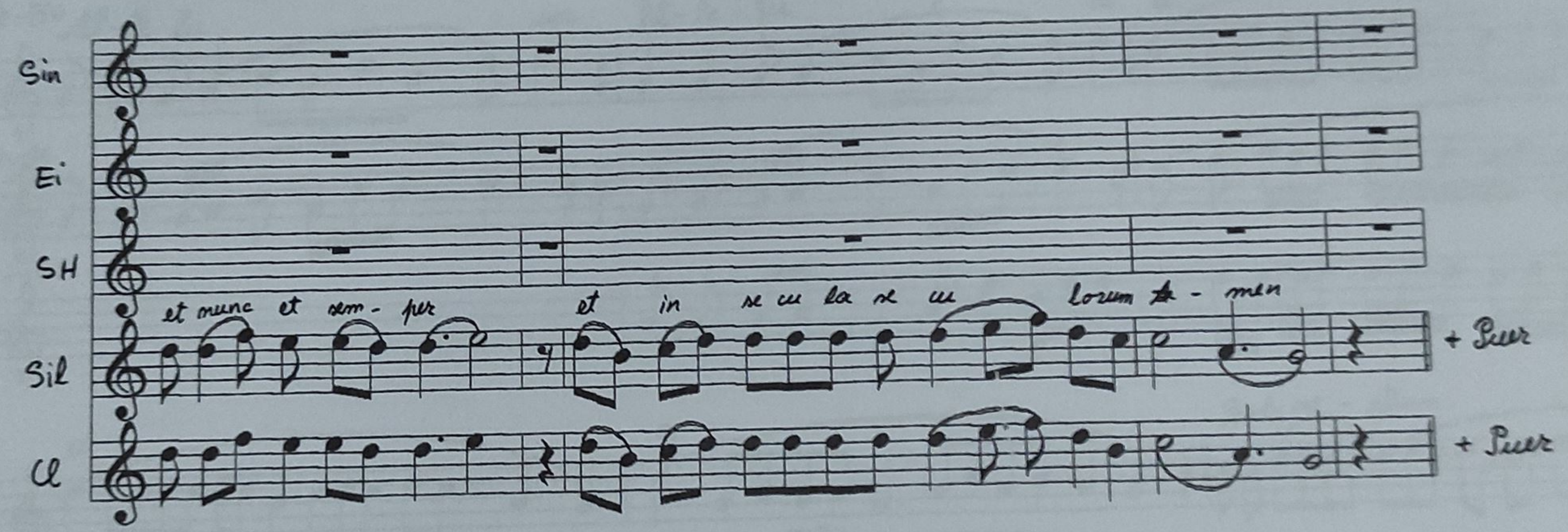

Ky - ri - e
e
le - i - son
Ky - ri - e
e
le - i - son
Sil
Sol
Cl
Ky - ri - e
e
le - i - son
Ky - ri - e
e
le - i - son
Sil
Sol
Cl

# Puer natus est nobis



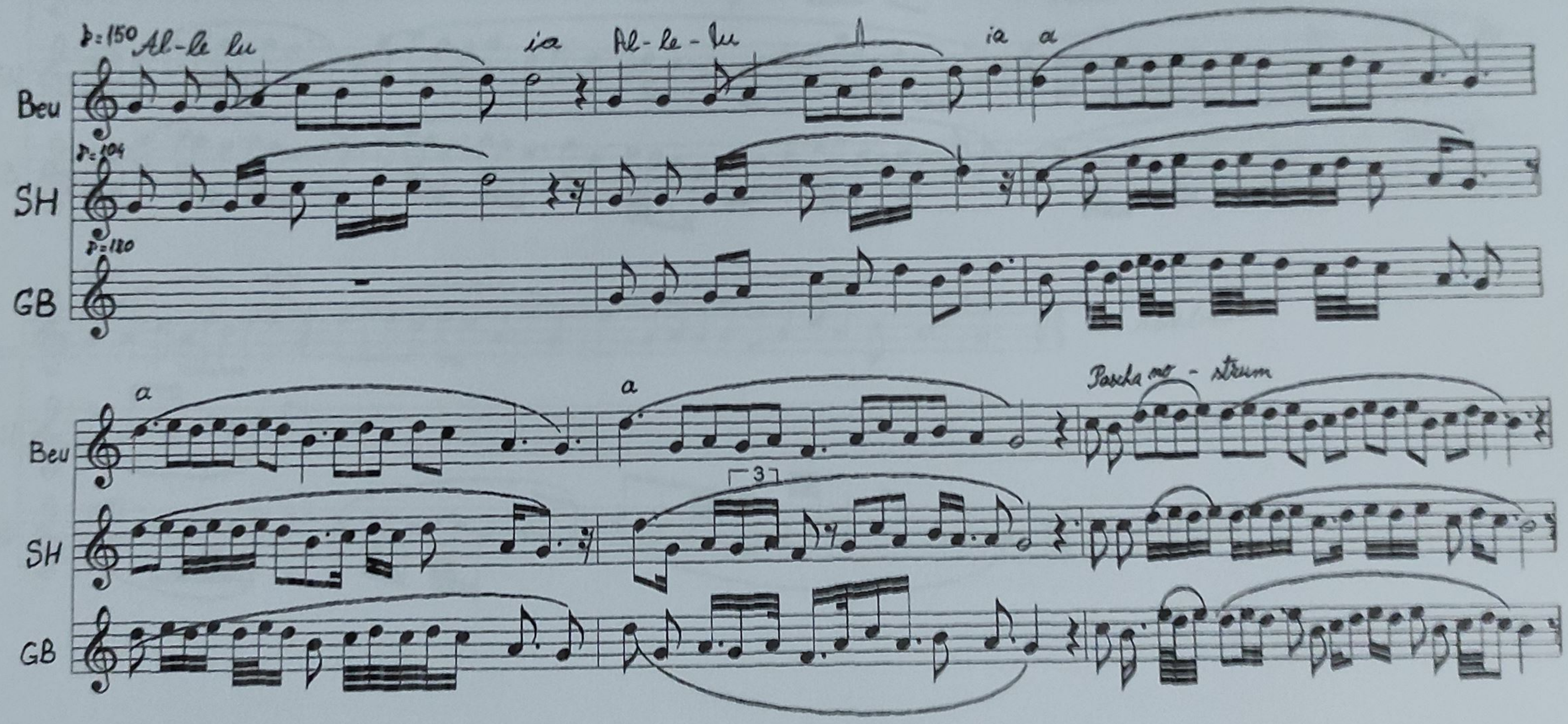

ca jus im - pe - ri - um super hu - me - rum e - jus et vo ca - bi - tur nomen e - jus,
Sin
Ei
SH
Sk
Cl

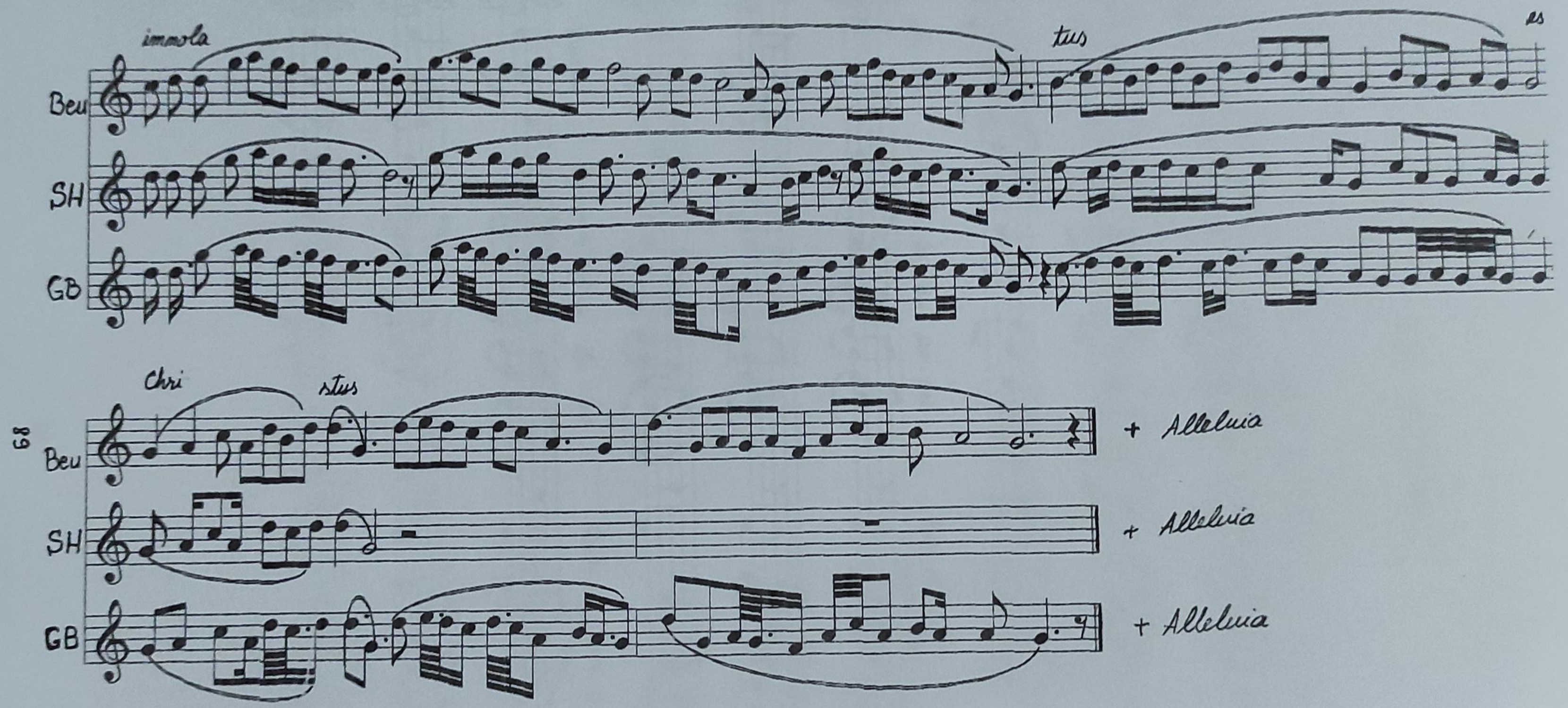

ma - gni con-si-li - i An - ge - lus Can - ta - te Domino can - ti-cum no-vum
Sin
Ei
SH
Sil
Cl
qui - a mi-ra-bi - li-a fe - cit
+ Puer natus
+ Puer natus
Glo - ri - a Patri et Filio et Spi-ri - tu-i San - cto Si - cut erat in principio


Sin
Ei
SH
Sil
Cl
et nunc et sem - per
et in se cu la se cu lorum a - men
+ Puer
+ Puer

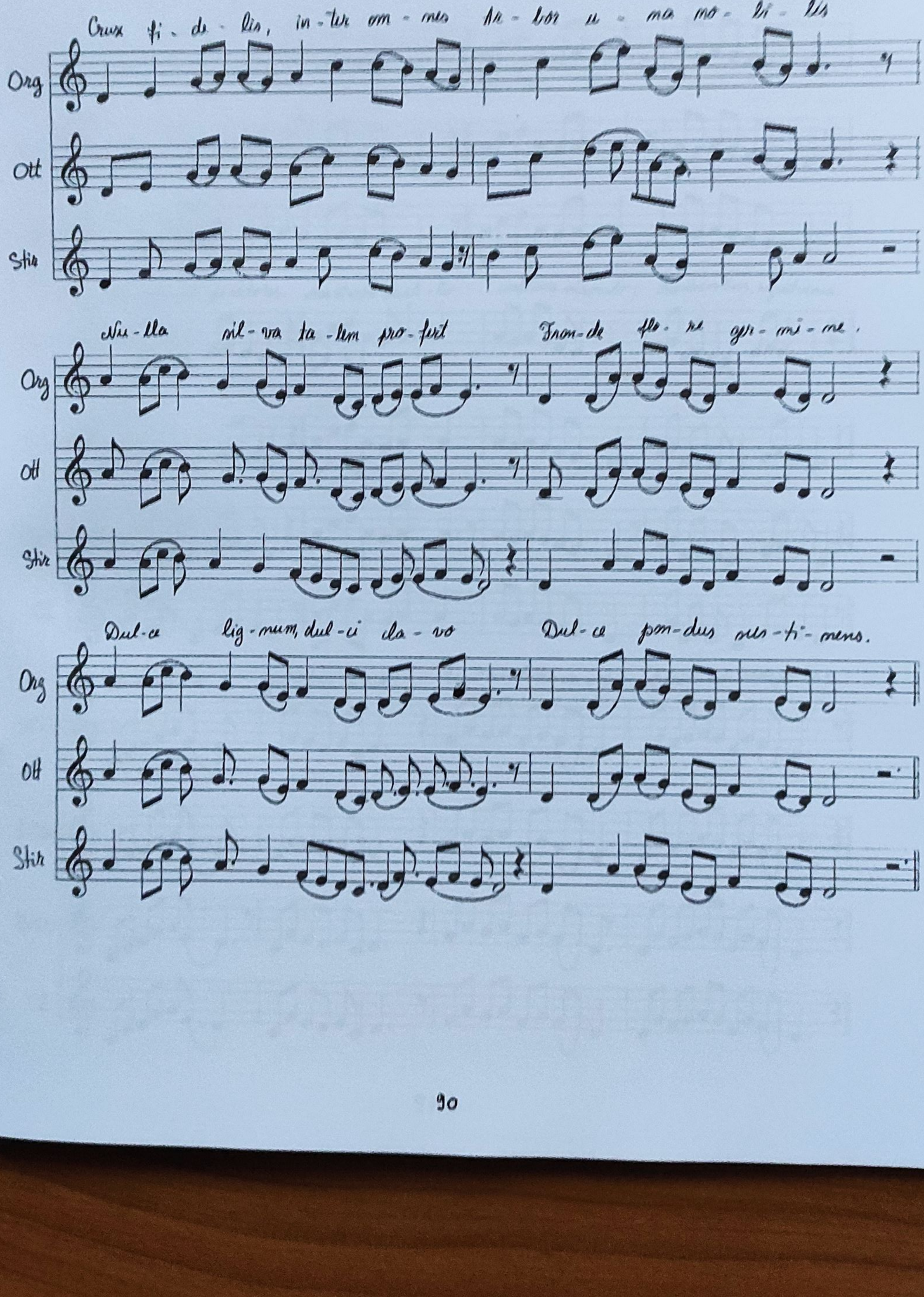
+8

# Alleluia, Pascha nostrum

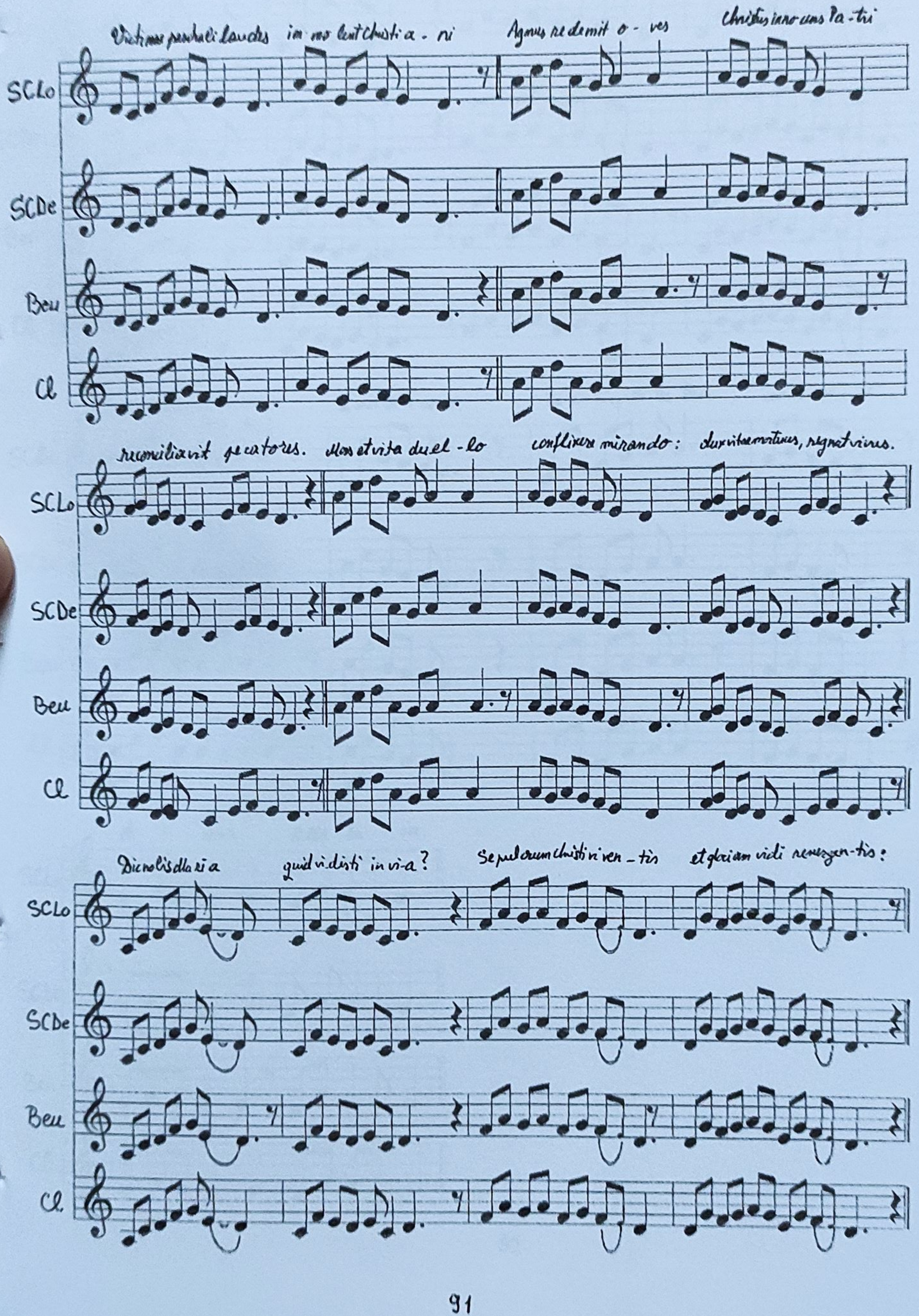


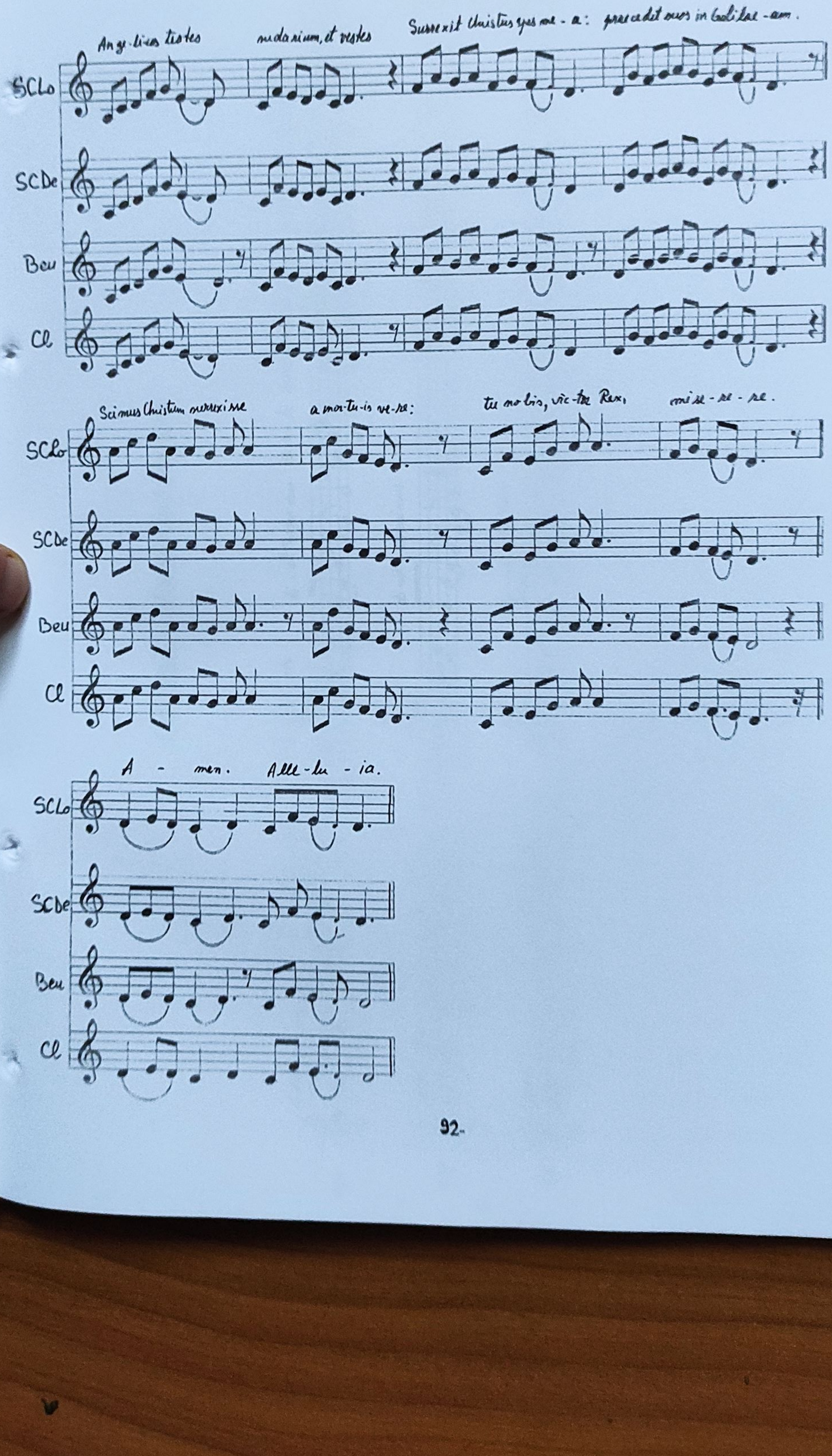

imola
tus
es
Beu
SH
GB
Chri
stus
68
Beu
SH
GB
+ Alleluia
+ Alleluia
+ Alleluia

# Imn:Crux fidelis

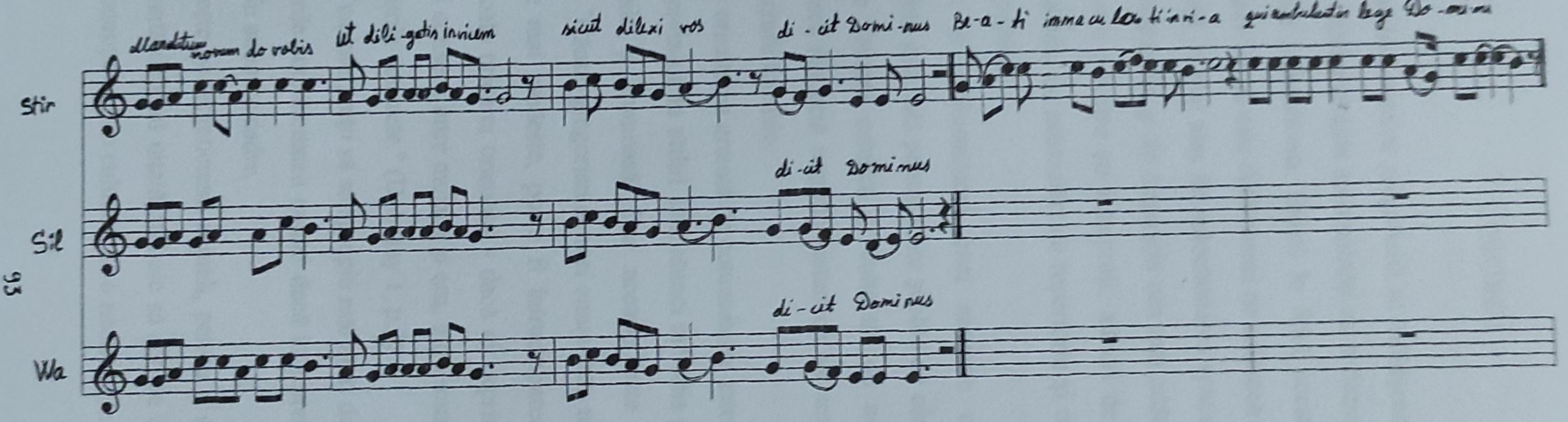


# Sequence. Victimae paschali laudes




An-ge-lus Do-mi-ni descendit de cœlo, et dixit mulieribus: Surrexit Dominus sicut dixit, præcedet vos in Galilæam.
SCLo
SCDe
Bcu
Cl
Sci-mus Chri-stum surre-xis-se a mor-tu-is ve-re: tu no-bis, vic-tor Rex, mi-se-re-re.
SCLo
SCDe
Bcu
Cl
A - men. Al-le-lu - ia.
SCLo
SCDe
Bcu
Cl

# Antifonă - Mandatum novum



# 7.Concluzii

Privită în ansamblu, muzica gregoriană se înfăţişează într-o diversitate de stiluri, acestea fiind rezultatul unei spiritualităţi cu o dezvoltare istorică proprie, favorizată de tradiţiile mănăstireşti. Există în felul acesta mai multe variante interpretative. Valoarea lor nu este dată numai de calitatea formei sau de tema pe care o dezvoltă cântul, ci mai ales de autenticitatea spaţiului cultural şi religios din care provin manuscrisele şi de inspiraţia cea mai adâncă dată de experienţa formaţiei. In ceea ce-i priveşte pe interpreţi, alături de intuiţie stilistică este nevoie de profesionalism, de acumulări de repertoriu şi de însuşirea profundă a stilului muzicii gregoriene.

Absolutizarea şi uniformizarea unei anumite maniere interpretative, propunând-o ca regulă generală pentru toate şcolile de cânt, riscă pierderea unor variante care au o valoare estetică şi culturală de necontestat. Toate sunt justificate estetic dacă respectă regulile sintactice ale textului, ale configuraţiei melodice şi ale structurii formale.

Indiferent de orientarea urmată de comunitatea interpretativă, dacă această interpretare este temeinică în stilul său, atunci melodia gregoriană triumfă: este credibilă, inteligibilă şi frumoasă. Dar aceasta este valabil numai pentru ansamblurile bune. "Cântul gregorian al unei comunităţi mănăstireşti, chiar având calităţi dintre cele mai modeste, poate fi întruchiparea idealului gregorian - educat fiind în şcoala oricărei orientări - dacă el exprimă un anumit consens: consens muzical şi consens între muzică şi om, între muzică şi viaţa comunităţii, între muzică şi daturile concrete." (Dobszay 1, p.3)

Este posibil ca interpreţii să se apropie mai mult de vreuna dintre orientări, dar muzica îşi pierde autenticitatea numai dacă interpretarea depăşeşte anumite limite, dacă iese din anumite cadre.

In ce-i priveşte pe teoreticienii actuali, pentru a se putea apropia în mod autentic de o variantă de cânt uitată, trebuie să adopte o metodă aparte, neutră, care presupune "renunţarea la o cultură", la o istorie şi la un tip de raţionalitate în

favoarea unui demers nou care pune faţă în faţă conştiinţa cu ceea ce apare în mod esenţial conştiinţei. Aceasta presupune recunoaşterea valorii în sine a muzicii religioase care aparţine unei epoci şi unei spiritualităţi aparte. Fenomenul muzical creştin trebuie privit din interior, luând asupra noastră întrebările sau problematica pe care o conţine.

Aceasta înseamnă victoria stilului muzical însuşi. Cântul, care aparent este greu de analizat şi de interpretat pentru că oferă prea puţine repere, se poate adapta tocmai de aceea şi îşi găseşte "cămin" în cele mai diferite împrejurări. Frumuseţea sa depinde de  factori puţini dar importanţi, iar dacă acest puţin este pus în valoare, atunci muzica se mulează în cadrul celor mai diferite însuşiri şi concepţii. Se pare, deci, că nu ar trebui create şi uniformizate regulile unei singure interpretări bune, autentice, a gregorianului, ci, printr-o atitudine mai degrabă descriptivă, să distingem factorii definitorii ai cântului gregorian, să arătăm pericolele de evitat şi să recreăm, printr-un limbaj adaptat, adevărata valoare. Această atitudine nu este numai un simplu umanism, ci unul mai profund, de esenţă religioasă, care nu vrea să sacrifice nici o valoare spirituală sau umană.

## Bibliografie


1. *ANTOLOGIA pour l'initiation a l'etude du Chant Gregorien,* (Fausto d'ANTIMI) - Solesmes, 1994
2. APEL, Willy, - *Gregorian Chant,* Indiana University Press, USA, 1958
3. BREAZUL, George, - *Muzica primelor veacuri ale creştinismului şi Muzica gregoriană,* în *Pagini din istoria muzicii româneşti,* vol IV, , Bucureşti, 1977
4. BUGHICI, Dumitru, - *Dicționar de forme și genuri muzicale,* Editura muzicală, Bucureşti, 1978
5. CARDINE, Dom Eugene, - *Premiere annee de chant gregorien,* Institut Pontificale de musique sacree, Rome, 1975
6. CHAILLEY, Jacques, - *Cours d'Histoire de la Musique,* Tome I, Volumes 1,2, Editions Musicales
7. COMES, Liviu, - *La melodia palestriniana e il canto gregoriano.* Jucunda Laudatio 1974-1975, San Giorgio Maggiore - Venezia (traducere Liliana Gherman)
8. DOBSZAY, Laszlo,(1) - *A gregorian ének kézikonyve (Manualul cântului gregorian* - traducere prof. Elena Şorban), Editio Musica, Budapesta, 1993
9. DOBSZAY, Laszlo,(2) - *Despre interpretarea cântului gregorian,* (traducere prof. Elena Şorban), articol apărut în *Regi Zene (Muzica veche 2),* sub redacția Judith Péteri, Budapesta, 1987
10. DOBSZAY, Laszlo,(3) - *A gregorian enek eloadasanakutjai,* (*Căile interpretării muzicii gregoriene),* (traducere prof. Elena Şorban), articol apărut în: *Magyar zene* (*Muzica maghiară)* Nr.3/1990, p.303-316, Conferință susținută la University of Kentucky, University of Ohio,1989.
11. *DICȚIONAR DE TERMENI MUZICALI,* Ed. ştiințifică şi enciclopedică, Bucureşti, 1984
12. DUMESNIL, R. - *Le rythme musical,* La Colombe, Paris, 1949
13. GQSTOUE, Amédée, - *Arta gregoriană,* traducere de Ileana Rațiu, Doru Popovici, Bucureşti, 1967
14. HERMAN, Vasile, - *Formele muzicii medievale europene,*Conservatorul "G. Dima", Cluj-Napoca, 1978
15. HILEY, David, - *Western Plainchant,* Clarendon Press, Oxford, 1993
16. IERONIMUS de Moravia, -Tratat- Capitolul 24 -*Despre modul de a compune noi cântări ecleziastice şi toate celelalte, cantus firmus sau cantus planus* şi Capitolul 25 - *Despre modul de a cânte şi de a realiza notele şi pauzele cântului ecleziastic* (traducere din limba latină în franceză de Marcel Peres şi cercetători ai C.E.R.I.M.M.- Abbaye Royaumont, France.
17. ILIUȚ, Vasile, *Ocarte a stilurilor muzicale,* vol.1, Editura Academiei de Muzică, Bucureşti, 1996
18. INDY, Vincent d', *Course de composition musicale,* Paris, 1912

19. "LIBER USUALIS" - *La Messe et l'Office pour les Dimanches et les fetes de I et de II classe* - Chant gregorien extrait de l'edition Vaticane et signes rhitmiques des Benedictins de Solesmes, Societe de Saint Jean l'Evangeliste, Imprimeurs du Saint Siege et Sacree Congregation des Rites, 1931
20. MURRAY, Dom Gregory, - *Gregorian Chant Acording to the Manuscripts*, London, 1963
21. *NEW GROVE*
22. NICULESCU, Ştefan, - *Reflecţii despre muzică,* Editura Muzicală, Bucureşti, 1980
23. OPREA, Gheorghe; AGAPIE, Larisa, - *Folclor muzical românesc,* Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1983
24. PERES, Marcel, - *Entretien de Claude Berthe et Marcel Peres sur la reforme de la reforme liturgique*
25. PETRESCU, Ioan D. - *Ce este muzica gregoriană*, în *Predania*, anul I, nr. 8-9, 1937
26. POTHIER, Dom Joseph, - *Methode Theoretique et Practique de Chant Gregorien,* Abbe de St. Wandrille, 1922
27. RIEMANN, - *Handbuch der Musikgeschichte*, 1.ii, 1905
28. ŞORBAN, Maria Elena, - *Vigiliale, în Izvoare ale muzicii româneşti,* vol XIV, Editura Muzicală, Bucureşti, 1986
29. ŞORBAN, Maria Elena, - *Teza de doctorat*, în curs de apariţie 1998
30. ŞTEFĂNESCU, Ioana, - *O istorie a muzicii universale,* Editura Fundaţiei Culturale Române, Bucureşti, 1996
31. ZAMFIRESCU, Dan, - *Ortodoxie şi romano- catolicism în specificul existenţei lor istorice*, Editura Roza Vînturilor, Bucureşti, 1992

## Lista de repertoriu

| Nr. crt. | Mod | Titlu | Pag. ANT. | Pag LU. | For-maţie | *Disc* / Banda / Casetă /CD |
|---|---|---|---|---|---|---|
| | | **INTROITUS** | | | | |
| 1 | 8 | Ad te levavi | 156 | 259 | Li | Immortel |
| 2 | 1 | Da pacem | 195 v | 886 | SH, Na | *HCD 12741-2*, CD AAD 48031 |
| 3 | 2 | Dominus dixit ad me | 10 | 358 | Cl , Sin, Mu, CAMu, Ei | 933, CD EREM 921001 CD GA 457 451-2, ADD 426 842-218, CD-EREM 92-1001 |
| 4 | 2 | Ecce advenit | 200 | 423 | SH, BH | HUNGAROTON, Immortel |
| 5 | 1 | Etenim sederunt | 13 v | 381 | SH | HCD 12950 |
| 6 | 6 | Hodie scientis | 76 | 327 | Sin, Ei | CD EREM 921001, CD-EREM 92-1001 |
| 7 | 6 | In medio Ecclesiae | | 1018 | GDC | GDC 002 |
| 8 | | Invocabit | | | Ott | *DDA CAL 30883* |
| 9 | 8 | Lux fulgebit | 11 | 370 | Cl, Sin, Ei | 933, CD EREM 921001, CD.. |
| 10 | 7 | Populus Sion | | 304 | GC, Sa | ORF-St-CD0001, CD SVS 1996 01 |
| 11 | 7 | Puer natus est nobis | 95 | 374 | Sin, Ei, SH, Sil, Cl | CD-SPR 52800, CD-EREM 92-1001 *HCD 12950*, CD D 102957, 933 |
| 12 | 6 | Requiem | 321 v | 1180 | Cl, Sol | 933, CD AAD 48031 |
| 13 | 6 | Respice in me | 178 v | 823 v | SM | CD DDD 2671462 |
| 14 | 4 | Resurrexi | 140 v | 689 | Beu, Cl, SH, GDC | 4890, 933, *SLPX 12050*, GDC 002 |
| 15 | 1 | Rorate celi | 194 | | Sa | CD SVS 1996 01 |
| 16 | 8 | Spiritus Domini | 167 v | 1106 | Sol, Sil, Ei | CD AAD 48031, CD D 102957 CD-EREM 92-1001 |
| 17 | 1 | Statuit ei Dominus | 207 | 1010 | SH | *SLPD 12887-88*, |
| 18 | 2 | Terribilis est | 125 | 1078 | Sin | CD SPR 52800 |

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| | **GRADUALIA** | | | |
| 1 | Benedictus | | Sin, Ei | CD EREM 921001, CD-EREM 92-1001 |

| Nr. crt. | Mod | Titlu | Pag. ANT. | Pag L.U. | For-matie | *Disc* / Banda / CD |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 2 | 5 | Christus factus est | 211 | 572 | Sol, Sil, Stir | CD AAD 48031 CD D 102957, PMC 1385 |
| 3 | 5 | Constitues eos | 250 | 1349 | CGRo | 1173 |
| 4 | 7 | Dirigatur | | 890 | Sol | CD AAD 48031 |
| 5 | 5 | Ecce sacerdos | 204 | 1011 | SH | *SLPD 12887-88* |
| 6 | 5 | Exiit sermo | | 388 | GDC | GDC 002 |
| 7 | 5 | Ex Sion species | | 305 | Sa, GC | CD SVS 1996 01, ORF-St-CD0001 |
| 8 | 2 | Haec dies | | | SCLo Beu, SH, GDC | 2866, 4890, *SLPX 12050*, GDC 002 |
| 9 | 2 | Hodie scietis | | 327 | Sin, Ei | CD EREM 921001, CD-EREM 92-1001 |
| 10 | 7 | Jacta cogitatum | 33 v | 824 | SM, Sil | CD DDD 2671462, CD D 102957 |
| 11 | 7 | Laetatus sum | | | Sil | CD D 102957 |
| 12 | 5 | Locus iste | | 1079 | Sin | CD SPR 52800 |
| 13 | | Luce splendida fulgebis | | | SH | *SLPD 31169* |
| 14 | 7 | Oculi omnium | | 791 | Sil | CD D 102957 |
| 15 | 5 | Omnes de Saba venient | | 423 | Sin, SH | CD SPR 52800, HUNGAROTON |
| 16 | 1 | Os iusti | | 1019 | Sil | CD D 102957 |
| 17 | | Protector noster | | 837 | Na | *HLP 3* |
| 18 | 7 | Qui sedes Domine | 3 v | 312 | Sol | CD AAD 48031 |
| 19 | | Tecum principium | | | Mu, Ei | CD GA 457 451-2, CD-EREM 92-1001 |
| 20 | 5 | Viderunt omnes | | 375 | Ei | CD-EREM 92-1001 |

| | | VERSUS ALLELUIATICI | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 1 | 7 | Adorabo | | 1079 | Sin | CD SPR 52800 |
| 2 | | Alleluia | | | SCRo | *LEV / 03* |
| 3 | | Alleluia | | | SCRo | *LEV / 03* |
| 4 | 8 | Angelus Domini | 142 | 697 | SCLo | 2866 |
| 5 | 4 | Ascendit Deus | | 744 | Sol | CD AAD 48031 |
| 6 | 5 | Assumpta est | | 1410 | Sol | CD AAD 48031 |
| 7 | 1 | Beatus vir | | 1030 | Sil | CD D 102957 |
| | 2 | Dies sanctificatus | | 376 | Ei | CD-EREM 92-1001 |
| 8 | 5 | Diligam te | 179 v | | SM | CD DDD 2671462 |
| 9 | 6 | Domine in virtute | 180 v | 837 | Na | *HLP 3* |
| 10 | 8 | Dominus dixit | | 360 | Sin, Mu, Ei | CD EREM 921001, CD GA 457 451-2, CD-EREM 92-1001 |
| 11 | | Dominus in Sina | | | SCLo | 2866 |

| Nr. crt. | Mod | Titlu | Pag. ANT. | Pag L.U. | For-maţie | *Disc* / Banda / CD |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 12 | 4 | Emitte Spiritum | 168 | 763 | CGRo, Ei | 1173, **CD-EREM 92-1001** |
| 13 | 4 | Excita Domine | | 313 | GC | **ORF-St-CD0001** |
| 14 | | Gloria Laus 1 | | | Stir | PMC 1385 |
| 15 | | Gloria Laus 2 | | | Stir | PMC 1385 |
| 16 | 2 | Hic est discipulus | | 389 | GDC | GDC 002 |
| 17 | | Ideoque | | | SGDu | 4870 |
| 18 | 1 | Justus germinabit | | 1020 | Sol, Cha | **CD AAD 48031,** Immortel |
| 19 | 1 | Laetatus sum | | 306 | Sa | **CD SVS 1996 01** |
| 20 | 7 | Pascha nostrum | 141 | 690 | Beu, Sin, SH GB | 4890, **CD SPR 52800,** *SLPX 12050* 5925 |
| 21 | | Quomodo fiet | | | SGDu | 4870 |
| 22 | 3 | Sancte Nicolae | 296 v | | SH | *SLPD 12887-88* |
| 23 | | Ubi caritas | | | Stir | PMC 1385 |
| 24 | 3 | Veni Domine | | 322 | GC | **ORF-St-CD0001** |
| 25 | 2 | Veni Sancte Spiritus | | 763 | Ar | Immortel |
| 26 | 7 | Venite exultemus | 188 | 872 | SH | *HCD 12889-2* |
| 27 | 2 | Vidimus stellam | 200 | 424 | SH | HUNGAROTON |

| | | **TRACTUS** | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 1 | | Domine exaudi | | | Stir | PMC 1385 |
| 2 | 2 | Domine non secundum | 32 | 470 | Na | *HLP 3* |
| 3 | | Qui habitat | | | Ott | *DDA CAL 30883* |
| 4 | 8 | Sicut cervus | 119 | 668 | SH | *HCD 31168* |

| | | **SEQUENTIAE ( PROSAE )** | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 1 | 7 | Ave mundi spes Maria | | | Sil | **CD D 102957** |
| 2 | | Ave verum corpus | | | Cl | 934 |
| 3 | | Cantemus cuncti | | | SH | HUNGAROTON |
| 4 | | Christus hunc diem | | | Sin | **CD SPR 52800** |
| 5 | 3 | Congaudentes exultemus | 358 | | SH | *SLPD 12887-88* |
| 6 | | Deus munda corpora | | | SM | **CD DDD 2671462** |
| 7 | 1 | Dies irae | 292 | 1183 | Cl | 933 |
| 8 | | Festa Christi | | | Sin | **CD SPR 52800** |
| 9 | | Inviolata | | | Cl | 934 |
| 10 | | Jubilemus salvatori | | | SCLo | 2866 |
| 11 | 7 | Lauda Sion Salvatorem | 342 | 792 | Cl | 934 |
| 12 | 3 | Mittit ad Virginem | 350 v | | CAMu, Sa | 4065, **CD SVS 1996 01** |
| 13 | | Mundi renovatio | | | SH | *SLPX 12050* |
| 14 | | Nato canunt omnia | | | CAMu | 4065 |
| 15 | | Natus ante secula | | | Ei | **CD-EREM 92-1001** |
| 16 | | Omnis sexus et aetas | | | Ei | **CD-EREM 92-1001** |
| 17 | | Psalat ecclesia (Nokter) | | | Sin | **CD SPR 52800** |
| 18 | 4 | Sancti Spiritus assit | 340 | | Na, Sin, Ei | *HLP 3*, **CD SPR 52800,** **CD-EREM 92-1001** |

| Nr. crt. | Mod | Titlu | Pag. ANT. | Pag L.U. | For-maţie | *Disc* / Banda / CD |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 19 | 2 | Stabat Mater | 273 | 1439 | Cl | 934 |
| 20 | 1 | Veni Sancte Spiritus | 341 v | 764 | CAMu, CGRo, Sil | 4065, 1173, **CD D 102957** |
| 21 | 1 | Victimae paschali | 336 | 691 | SCLo, SCDe, Beu, Cl, GDC | 2866, 1108, 4890, 933 **GDC 002** |
| | | **OFFERTORIA** | | | | |
| 1 | 2 | Ad te Domine | 1 v | 298 | Sol | **CD AAD 48031** |
| 2 | 8 | Angelus Domini | 143 | 698 | SGDu | 4870 |
| 3 | 8 | Ave Maria | 9 | 322 | SGDu, Cl, GC | 4870, 934 **ORF-St-CD0001** |
| 4 | 8 | Ave Maria | | 1219 | Che | Immortel |
| 5 | | Confirma hoc Deus | | | Ei | **CD-EREM 92-1001** |
| 6 | | Custodi me | | | Sol | **CD AAD 48031** |
| 7 | 8 | Deus enim | | 372 | Ei | **CD-EREM 92-1001** |
| 8 | 2 | Dextera Domini | 24 | 573 | SGDu | 4870 |
| 9 | 7 | Dicite pusillanimes | | 314 | GC | **ORF-St-CD0001** |
| 10 | 6 | Domine convertere | | 814 | SGDu | 4870 |
| 11 | | Domine Deus | | | Sin | **CD SPR 52800** |
| 12 | 6 | Domine in auxilium | 49 v | 880 | SGDu | 4870 |
| 13 | 2 | Domine Jesu Christe | 317 | 1186 | Sol | **CD AAD 48031** |
| 14 | 8 | Ego clamavi | | 903 | SM | **CD DDD 2671462** |
| 15 | 8 | Improperium | | | Sil, Ott | **CD D 102957**, *DDA CAL 30883* |
| 16 | 3 | Jubilate Deo omnis terra | 21 v | 340 v | SGDu | 4870 |
| 17 | 1 | Jubilate Deo universa | 23 | 434 | SGDu, Sol, ECa, Mag, | 4870, **CD AAD 48031** Immortel, Immortel, |
| 18 | 4 | Laetentur caeli | 11 | 361 | SGDu, Sin, Mu, Ei | 4870, **CD EREM 921001** **CD GA 457 451-2,** **CD-EREM 92-1001** |
| 19 | 2 | Mediatabor | | 488 | Sol | **CD AAD 48031** |
| 20 | 8 | Precatus est | | 864 | Sol | **CD AAD 48031** |
| 21 | 5 | Reges Tharsis | 20 v | 425 | SGDu, SH | 4870, HUNGAROTON |
| 22 | 3 | Sanctificabit Moyses | 196 | 887 | SGDu, SH | 4870, *HCD 12741* |
| 23 | | Scapulis suis | | | Ott | *DDA CAL 30883* |

| Nr. crt. | Mod | Titlu | Pag. ANT. | Pag L.U. | For-maţie | *Disc* / Banda / CD |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 24 | 4 | Terra tremuit | 141 v | 692 | Beu, SH, GDC | 4890, *SLPX 12050*, GDC 002 |
| 25 | | Tollite portas | | | Sin, Ei | **CD EREM 921001, CD-EREM 92-1001** |
| 26 | 4 | Tui sunt caeli | | 376 | Ei | **CD-EREM 92-1001** |
| 27 | 2 | Veritas mea | 208 | 1031 | SH | *SLPD 12887-88* |
| | | **COMMUNIONES** | | | | |
| 1 | 7 | Domine quinque talenta | 208 | | SH | *SLPD 12887-88* |
| 2 | 5 | Domus mea | | 1081 | Sin | **CD SPR 52800** |
| 3 | 2 | Exiit sermo | | 390 | GDC | GDC 002 |
| 4 | 4 | Exulta | | 372 | Ei | **CD-EREM 92-1001** |
| 5 | 7 | Factus est repente | | 1108 | Sin, Ei | **CD SPR 52800, CD-EREM 92-1001** |
| 6 | 8 | Hoc corpus | | 509 | Sol | **CD AAD 48031** |
| 7 | 2 | Ierusalem surge | | 307 | GC | **ORF-St-CD0001** |
| 8 | 6 | In splendoribus | | 361 | Sin, Mu, Ei | **CD EREM 921001, CD GA 457 451-2, CD-EREM 92-1001** |
| 9 | 8 | Lux aeterna | 317 v | 1188 | Cl | 933 |
| 10 | 4 | Memento verbi | | 895 | Sol | **CD AAD 48031** |
| 11 | 6 | Pascha nostrum | 141 v | 692 | Beu, Cl, Sol, SH, GDC | 4890, 933, **CD AAD 48031**, *CG 6*, GDC 002 |
| 12 | 5 | Quinque prudentes | 211 | 1056 | Sol, GC | **CD AAD 48031, ORF-St-CD0001** |
| 13 | 1 | Revelabitur | | 329 | Ei | **CD-EREM 92-1001** |
| 14 | | Scapulis suis | | | Ott | *DDA CAL 30883* |
| 15 | 8 | Spiritus qui a Patre | 170 | 775 | Sol | **CD AAD 48031** |
| 16 | 8 | Spiritus Sanctus | | 772 | Sol | **CD AAD 48031** |
| 17 | 4 | Videmus stellam | | 425 | SH | HUNGAROTON |
| 18 | 1 | Viderunt omnes | | 377 | Ei | **CD-EREM 92-1001** |
| | | **KYRIE** | | | | |
| 1 | 8 | I | | 14 | Beu, Sol, SH | 4890, **CD AAD 48031** *SLPX 12050* |
| 2 | 1 | IV | | 23 | Mu | **CD GA 457 451-2** |
| 3 | 5 | VIII | | 35 | Beu | 2122 |
| 4 | 1 | IX | | 38 | Beu | 2122 |
| 5 | 1 | XI | | 44 | Sol, Sil, Cl | **CD AAD 48031 CD D 102957,** 933 |

| Nr. crt. | Mod | Titlu | Pag. ANT. | Pag L.U. | For-maţie | *Disc* / Banda / CD | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 6 | 3 | XVI | | 57 | Me, SM, SCRo | SM35 K86, **CD DDD 2671462**, *LEV / 03* | |
| 7 | 5 | Kyrie altissime | | 74 | Beu, Na | 2122, *HLP 3* | |
| 8 | 1 | Kyrie salve | | 78 | Ott | *DDA CAL 30883* | |
| 9 | | | | | SCDe | 1108 | |
| 10 | | | | | SH | HUNGAROTON | |
| 11 | | | | | SCLo | 2866 | |
| 12 | | | | | CGRo | 1173 | |
| 13 | | Kyrie fons bonitatis | | | CAMu | 4065 | |
| 14 | | | | | SH | *SLPD 12887 - 88* | |
| 15 | | | | | SH | 4890 | |

| | | GLORIA | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 1 | 4 | I | | 14 | Beu, Sol | 4890, **CD AAD 48031** | A.M.C., L.B. |
| 2 | 1 | II | | 17 | Beu | 2122 | A.M.C |
| 3 | 4 | IV | | 24 | Mu | **CD GA 457 451-2** | |
| 4 | 5 | VIII | | 35 | Beu , SCRo, Me | 2122 *LEV / 03,* SM35 K 86 | A.M.C, E.Ş., E.Ş. |
| 5 | 7 | IX | | 38 | Be u | 2122 | A.M.C |
| 6 | 2 | XI | | 44 | Cl | 933 | U.A.I. |
| 7 | | | | | SH | *SLPD 12887 - 88* | E.Ş. |
| 8 | | | | | SH | 4890 | A.M.C. |
| 9 | | | | | SM | **CD DDD 271462** | L.B.-S. |
| 10 | | | | | SH | HUNGAROTON | E.Ş. |

| | | CREDO | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 1 | 4 | I | | 62 | Beu, Cl | 4890, 933 | A.M.C., U.A.I. |
| 2 | 5 | III | | 66 | Beu, SCRo, Me | 2122, *LEV / 03,* SM35 K86 | A.M.C., E.Ş., E.Ş. |

| | | SANCTUS | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 1 | 4 | I | | 16 | Sol | **CD AAD 48031** | L.G. |
| 2 | 4 | III | | 22 | Beu | 2122 | A.M.C. |
| 3 | 8 | IV | | 25 | CAMu | **CD GA 457 451-2** | |
| 4 | 6 | VIII | | 36 | Beu | 2122 | A.M.C. |
| 5 | 5 | IX | | 40 | Beu, Sol | 2122, **CD AAD 48031** | A.M.C., L.B. |
| 6 | 2 | XI | | 45 | Cl | 933 | U.A.I. |
| 7 | 4 | XVIII | | 61 | SCRo | *LEV / 03* | E.Ş. |
| 8 | | | | | Beu | 4890 | A.M.C. |
| 9 | | | | | SH | *SLPD 12887 - 88* | E.Ş. |
| 10 | | | | | SH | 4890 | A.M.C. |
| 11 | | | | | SH | HUNGAROTON | E.Ş. |
| 12 | | | | | SM | **CD DDD 2671462** | L.B. |

| Nr. crt. | Mod | Titlu | Pag. ANT. | Pag L.U. | For-maţie | *Disc* / Banda / CD |
|---|---|---|---|---|---|---|
| | | **AGNUS DEI** | | | | |
| 1 | 4 | I | | 16 | Sol, Beu | **CD AAD 48031** 4890 |
| 2 | 4 | III | | 23 | Beu | 2122 |
| 3 | 8 | IV | | 25 | CAMu | **CD GA 457 451-2** |
| 4 | 6 | VIII | | 37 | Beu | 2122 |
| 5 | 5 | IX | | 40 | Sol | **CD AAD 48031** |
| 6 | 1 | XI | | 46 | Cl | 933 |
| 7 | 4 | XVIII | | 61 | SCRo, Me | *LEV / 03,* SM35 K86 |
| 8 | | | | | SH | *SLPD 12887 - 88* |
| 9 | | | | | SH | 4890 |
| 10 | | | | | SH | **HUNGAROTON** |
| 11 | | | | | SM | **CD DDD 2671462** |

| | | **ANTIPHONAE** | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| 1 | 5 | Alma redemptoris mater | 278 | Cl, CAMu Sa, Ly | *A de C,* **ADD 426 842-218,** **CD SVS 1996 01,** Immortel |
| 2 | | Antiquum consilium | | SH | *SLPD 31169* |
| 3 | 4 | Apud Dominum | 387 | Bea | Immortel |
| 4 | 7 | Asperges me | 9 | Cl | 933 |
| 5 | 6 | Ave Regina caelorum | 279 | Cl, CAMu Ly | *A de C,* **ADD 426 842-218** Immortel |
| 6 | | Ave Virgo speciosa | | SH | *SLPD 31169* |
| 7 | 2 | Beata Dei Genitrix | 165 | SH | *SLPD 31169* |
| 8 | | Canticum novum | | SH | *HCD 12889-2* |
| 9 | 5 | Christus factus est | 570 | Li | Immortel |
| 10 | | Cum Rex gloriae | | SH | *SLPX 12050* |
| 11 | | Deus manifeste veniet | | SH | *HCD 12889-2* |
| 12 | 1 | Diffusa est gratia | 340 | SM | **CD DDD 2671462** |
| 13 | | Domine tu mihi | | Stir | PMC 1385 |
| 14 | 8 | Dominus dixit ad me | 338 | SM | **CD DDD 2671462** |
| 15 | 3 | Ecce ancilla Domini | 1281 | CGRo | 1173 |
| 16 | | Ecce lignum crucis | | Stir | PMC 1385 |
| 17 | | Elevate signum | | SH | *HCD 12889-2* |
| 18 | | Festinat ad cognatam | | SH | *SLPD 31169* |
| 19 | 7 | Gabriel Angelus | 1281 | SH | *SLPD 31169* |
| 20 | | Gaudebunt campi | | SH | *HCD 12889-2* |
| 21 | | Gaudete filiae | | SH | *HCD 12889-2* |
| 22 | 2 | Genuit puerpera | | Sil | **CD D 102957** |
| 23 | 2 | Hodie Christus natus est | 379 | Sa, Stra | **CD SVS 1996 01,** Immortel |
| 24 | 7 | Hosanna filio David | | Sil | **CD D 102957** |
| 25 | | In diebus illis | | Stir | PMC 1385 |
| 26 | 8 | In illa die | 300 | Sa | **CD SVS 1996 01** |
| 27 | | Jam surgit | | SH | *HCD 12889-2* |
| 28 | 7 | Lapides torrentis | 380 | SH | *HC2 12950* |
| 29 | | Laudabo Deum meum | | SCLo | 2866 |
| 30 | | Libera me Domine | | SCLo | 2866 |
| 31 | 8 | Lumen ad revelationem | 1244 | CAMu | 4065 |

| Nr. crt. | Mod | Titlu | Pag. ANT. | Pag L.U. | For-maţie | *Disc* / Banda / CD |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 32 | 5 | Mandatum novum | | 577 | Sil, Wa, Stir | CD D 102957, Immortel, PMC 1385 |
| 33 | | Non concava vallium | | | SH | *HC2 12950* |
| 34 | 2 | O Adonai | | 317 | SH | *HCD 12889-2* |
| 35 | | O crux admirabile | | | Stir | PMC 1385 |
| 36 | 2 | O Emmanuel | | 319 | SH, Sa | *HCD 12889-2*, CD SVS 1996 01 |
| 37 | | O quando in cruce | | | Stir | PMC 1385 |
| 38 | 2 | O radix Jesse | | 318 | SH | *HCD 12889-2* |
| 39 | 2 | O rex gentium | | 319 | Sa | CD SVS 1996 01 |
| 40 | 5 | O sacrum convivium | | 810 | Cl | 934 |
| 41 | 2 | O sapientia | | 317 | SH, Sa | *HCD 12889-2*, CD SVS 1996 01 |
| 42 | | Populo meus | | | SH | *HCD 12889-2* |
| 43 | | Portam hanc | | | SH | *HCD 12889-2* |
| 44 | | Postquam surrexit | | | Stir | PMC 1385 |
| 45 | 1 | Pueri Hebraeorum | | 519 | Li, Stir | Immortel, PMC 1385 |
| 46 | | Qui regis Israel | | | SH | *HCD 12889-2* |
| 47 | 1,6 | Regina caeli | | 280, 283 | SCRo, Cl, SH, Me, CAMu | *A de C*, *LEV / O3*, *SLPX 12050*, SM35 K86, ADD 426 842-218 |
| 48 | 6 | Regina caeli | | 283 | Ly | Immortel |
| 49 | | Salus nostra | | | SH | *HCD 12889-2* |
| 50 | 1 | Salve Regina | | 281 | SCRo, Cl, CAMu | *A de C*, *LEV / O3*, ADD 426 842-218 |
| 51 | 1 | Salve Regina | | var281 | Bri | Immortel |
| 52 | 5 | Salve Regina | | 283 | Me | SM35 K86 |
| 53 | | Salve vellus | | | SH | *HC2 12950* |
| 54 | | Sancte Nicolae | | | SH | *SLPD 12887-88* |
| 55 | | Sedit angelus | | | SH | *CG 6* |
| 56 | | Solem iustitiae | | | SH | *HC2 12950* |
| 57 | 7 | Sub tuum praesidium | | 1566 | CAMu | ADD 426 842-218 |
| 58 | | Surrexit Dominus | | | CAMu | 4065 |
| 59 | 8 | Tamquam sponsus | | 339 | SM | CD DDD 2671462 |
| 60 | | Tenebrae diffugiunt | | | SH | *HC2 12950* |
| 61 | 5 | Tu es Petrus | | 1346 | Me | SM35 K86 |
| 62 | 6 | Ubi caritas | | 581 | Me | SM35 K86 |
| 63 | 7 | Veni Domine | | 304 | SH | *HCD 12889-2* |
| 64 | | Veniet ex Sion | | | SH | *HCD 12889-2* |
| 65 | 8 | Verbum caro factus est | | 428 v | SH | *HCD 12950* |
| 66 | | Vidi speciosam | | | SH | *SLPD 31169* |
| 67 | | Virga florem paritura | | | SH | *SLPD 31169* |
| 68 | | Virgo puerum | | | SH | *SLPD 31169* |
| 69 | 8 | Zachaee festinans | | 1072 | Sin | CD SPR 52800 |

| | INVITATORIUM | | | |
|---|---|---|---|---|
| 1 | Circumdederunt me | SH | *SLPX 12170* | E.Ş. |
| 2 | Venita exultemus | CAMu | CD 426842-218 | E.Ş. |

| Nr. crt. | Mod | Titlu | Pag. ANT. | Pag L.U. | For-maţie | *Disc* / Banda / CD |
|---|---|---|---|---|---|---|
| | | **HYMNI** | | | | |
| 1 | | A solis ortus cardine | | | SGDu | 4870 |
| 2 | | Ad coenam agni providi | | | SGDu,<br>CAMu | 4870,<br>4065 |
| 3 | 8 | Ad regias Agni dapes | | 708 | Bea | Immortel |
| 4 | 5 | Adoro te devote | | | Cl,<br>Sol,<br>Me | 934,<br>**CD AAD 48031,**<br>SM35 K86 |
| 5 | | Aeterna Christi munera | | | SCLo | 2866 |
| 6 | | Aeterne rerum conditor | | | SCLo,<br>SGDu,<br>CAMu | 2866,<br>4870,<br>4065 |
| 7 | | Attende Domine | | | Stra | Immortel |
| 8 | 2 | Audi benigne conditor | | 482 | SGDu | 4870 |
| 9 | | Aurora lucis | | | SGDu | 4870 |
| 10 | 1 | Ave Maris stella | | 1087 | SGDu,<br>SCRo,<br>Me,<br>CAMu | 4870,<br>*LEV / 03,*<br>SM35 K86,<br>**ADD 426 842-218** |
| 11 | 1 | Beata nobis gaudia | | 759 | SGDu | 4870 |
| 12 | | Christe redemptor omnium / Conserva | | | SGDu | 4870 |
| 13 | | Christe redemptor omnium / Ex Patre | | | SGDu | 4870 |
| 14 | | Conditor almae siderunt | | | SGDu,<br>CAMu<br>GC | 4870,<br>4065,<br>**ORF-St-CD0001** |
| 15 | | Crux fidelis | | | Stir,<br>Ott,<br>Org | PMC 1385,<br>*DDA CAL 30883,*<br>*Car B* |
| 16 | | Ecce iam noctis | | | SGDu | 4870 |
| 17 | | Exultet aula caelica | | | SH | *SLPD 12887-88* |
| 18 | 4 | Exultet orbis gaudiis | | 943 | Na | *HLP 3* |
| 19 | | Gaude redempta | | | SH | *SLPD 31169* |
| 20 | | Hostis Herodes | | | SH | HUNGAROTON |
| 21 | | Immense caeli conditor | | | SGDu | 4870 |
| 22 | | In paradisum | | | Cl | 933 |
| 23 | | Intende qui regis Israel | | | SH | *HCD 12889-2* |
| 24 | | Inventor rutili | | | SH | *SLPX 12050* |
| 25 | | Iste confesor | | | Ke | Immortel |
| 26 | | Jerusalem luce splendida | | | SCDe | 1108 |
| 27 | | Jesu Nostra redemptio | | | SGDu | 4870 |
| 28 | 8 | Lucis Creator optime | | 261-3 | SGDu | 4870 |
| 29 | 2 | Nunc Sancte | | 840 | CGRo | 1173 |
| 30 | | Nuntiat angelus | | | SH | *SLPD 31169* |
| 31 | 2 | O lux beata | | 428 v | SGDu | 4870 |
| 32 | | O quam glorifica | | | Sol | **CD AAD 48031** |
| 33 | | O redemptores | | | CAMu | 4870 |
| 34 | | O rex aeterne | | | SGDu | 4870 |
| 35 | 3 | Pange lingua ...Corporis | | 808 | SGDu, | 4870, |
| 36 | | Pange lingua...Praelium | | | Stir,<br>Ott,<br>Org | PMC 1385,<br>*DDA CAL 30883,*<br>*Car B* |
| 37 | 8 | Placare Christi | | 1487 | An | Immortel |
| 38 | | Salve Regina | | | Mad | 4900 |

| Nr. crt. | Mod | Titlu | Pag. ANT. | Pag L.U. | For-maţie | *Disc* / Banda / CD | Posesor |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 39 | | Splendor Paternae | | | SGDu | 4870 | |
| 40 | | Tantum ergo | | | Cl | 934 | |
| 41 | 3 | Te deum | | 1541 | Me, CAMu | SM35 K86, **ADD** 426 842-218 | |
| 42 | | Tu es pastor ovium | | | Cl | 934 | |
| 43 | | Urbs Jerusalem | | | Sin | **CD SPR** 52800 | |
| 44 | 2 | Ut queant laxis | | 1342 | SGDu | 4870 | |
| 45 | 8 | Veni Creator Spiritus | | 768 | SGDu, SCRo, Cl, Me | 4870, *LEV / 03*, 934, SM35 K86 | |
| 46 | | Virgo Dei Genitrix | | | Sol | **CD AAD** 48031 | |
| 47 | | Vox clara ecce intonat | | | SGDo | 4870 | |
| | | **LECTIONES** | | | | | |
| 1 | | Deus pietas divina | | | SH | *SLPD 31169* | E.Ş. |
| 2 | | Epistola (1 Cor 5,7-8) | | | Beu | 4890 | A.M.C. |
| 3 | | Haec est enim | | | SH | *SLPD 31169* | E.Ş. |
| 4 | | Iam hiems | | | SH | *SLPD 31169* | E.Ş. |
| 5 | | Ipse qui novit | | | SH | *SLPD 31169* | E.Ş. |
| 6 | | O beatus senex | | | SH | *SLPD 31169* | E.Ş. |
| 7 | | Si reges morituri | | | SH | *SLPD 31169* | E.Ş. |

| | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | | **TROPI** | | | | | |
| 1 | | Domine Jesu Christe | | | SH | *HCD 12950* | E.Ş. |
| 2 | | Hodie cantandus | | | SH | *HCD 12950* | E.Ş. |
| 3 | | Iam domus optatas | | | SH | *SLPX 12050* | |
| 4 | 3 | Kirie fons bonitatis | | | Sil | **CD D** 102957 | E.Ş. |
| 5 | | Kyria qui passurus | | | Stir | PMC 1385 | L.B. |
| 6 | | Omnipotens genitor | | | SCLo | 2866 | E.Ş. |
| 7 | | Quem aethera est nobis | | | SH | *HCD 12950* | E.Ş. |
| 8 | | Triumphat Dei Filius | | | SH | *SLPX 12050* | E.Ş. |

| | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| | | **VARIA** | | | | |
| 1 | | Adoro te devote | | 1560 | SCRo | *LEV / 03* |
| 2 | | Ave verum | | 1561 | SCRo | *LEV / 03* |
| 3 | | Alma redemptoris Mater | | | Cl | 934 |
| 4 | | Christus natus est | | | Cl | 934 |
| 5 | | Da pacem | | | SCRo | *LEV / 03* |
| 6 | | Doxologia | | | SCRo | *LEV / 03* |
| 7 | | Eructavit cor meum | | | SCLo | 2866 |
| 8 | | Evangelium (Marcu 16,1-7) | | | Beu | 4890 |
| 9 | | Evangelium (Mathaus2,1-3) Cum natus esset Jesus | | | CAMu | 4065 |
| 10 | | Ite missa est | 328 | | Beu | 4890 |
| 11 | | Mysterium fidei | | | SCRo | *LEV / 03* |
| 12 | | Noveritis, Fratres | | | SH | HUNGAROTON |
| 13 | | Orato - Deus qui beatum | | | SH | *SLPD 12887* |
| 14 | | O salutaris hostiam | | | SCRo | *LEV / 03* |
| 15 | 1 | Parce Domine | | 1560 | SCRo, Me | *LEV / 03*, SM35 K86 |
| 16 | | Pater noster | 137 | | Beu | 4890 |
| 17 | | Postcommunio-Spiritus nobis | | | Beu | 4890 |

| Nr. crt. | Mod | Titlu | Pag. ANT. | Pag L.U. | For-maţie | *Disc* / Banda / CD | Posesor |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 18 | | Praefationes | 132 | | Beu | 4890 | |
| | 1 | Rorate caeli | | 1562 | Ci | Immortel | |
| 19 | | Tantum ergo | | | SCRo, Me | *LEV / 03,* SM35 K86 | |
| 20 | | Te Deum | | 1541 | CAMu, SCRo Cl, Cl, SH, Orv | 4065, *LEV / 03, A de C*, 934, 4890, Imortel | |
| 21 | | Tu es Petrus | | | SCRo | *LEV / 03* | |
| 22 | | Ubi Charitas | | | SCRo | *LEV / 03* | |
| 23 | | Te Deum | | 1541 | Cl | 934 | |
| | | **RESPONSORIUM** | | | | | |
| 1 | | Angelus ad pastores ait | | | Mo | CD GA 457 451-2 | |
| 2 | | Archa ferebatur | | | SH | CD QUI 403032 | E.Ş. |
| 3 | 7 | Beata Dei Genitrix | | 349 | Mo | CD GA 457 451-2 | |
| 4 | 7 | Beata viscera | | 356 | Mo | CD GA 457 451-2 | |
| 5 | 8 | Credo quod redemptor | | 1157 | Wa | Immortel | E.Ş. |
| 6 | | Descendit de caelis | | | SM, Mo, Sa | CD DDD 2671462 CD GA 457 451-2, CD SVS 1996 01 | L.B.-S., L.B.-S., E.Ş. |
| 7 | | Dixit Dominus ad Noe | | | SH | CD QUI 403032 | E.Ş. |
| 8 | | Dixit Dominus Deus | | | SH | CD QUI 403032 | E.Ş. |
| 9 | | Domum tuam | | | Sin | CD SPR 52800 | E.Ş. |
| 10 | | Dum deabularet | | | SH | CD QUI 403032 | E.Ş. |
| 11 | | Dum staret Abraham | | | SH | CD QUI 403032 | E.Ş. |
| 12 | | Dum transit sabbatum | | | SH | *SLPX 12050* | E.Ş. |
| 13 | | Ecce Adam | | | SH | CD QUI 403032 | E.Ş. |
| 14 | | Ecce Agnus Dei | | | Mo | CD GA 457 451-2 | |
| 15 | 4 | Ecce quomodo | | 643 | Sol | CD AAD 48031 | L.B. |
| 16 | | Facto deluvio | | | SH | CD QUI 403032 | E.Ş. |
| 17 | | Formavit igitur Dominus | | | SH | CD QUI 403032 | E.Ş. |
| 18 | 5 | Hodie nobis caelorum | | 342 | SM, Mo | CD DDD 2671462 CD GA 457 451-2 | L.B.-S., L.G. |
| 19 | 8 | Hodie nobis de caelo pax | | 343 | SM, Mo | CD DDD 2671462 CD GA 457 451-2 | L.B.-S., L.G. |
| 20 | | Illuminare | | | Mo | CD GA 457 451-2 | |
| 21 | | In principio erat verbum | | | SH | CD QUI 403032 | E.Ş. |
| 22 | | In principio Deus creavit | | | SH | Immortel | E.Ş. |
| 23 | 1 | Libera me...de morte | | 1138 | ECa | CD D 102957 | E.Ş. |
| 24 | | Locutus est Dominus | | | SH | CD QUI 403032 | E.Ş. |
| 25 | 4 | Media vita | | | Sil | *SLPD 31169* | E.Ş. |
| 26 | | O felix Virgo | | | SH | CD GA 457 451-2 | |
| 27 | | O magnum misterium | | | Mo | *SLPD 31169* | E.Ş. |
| 28 | | Omnipotens Dominus | | | SH | CD QUI 403032 | E.Ş. |
| 29 | | Peractis centum | | | SH | *SLPD 31169* | E.Ş. |
| 30 | | Plaude sperna Sion vide | | | SH | CD QUI 403032 | E.Ş. |
| 31 | | Ponam arcum meum | | | SH | CD GA 457 451-2 | |
| 32 | 4 | Quem vidistis, pastores | | 344 | Mo | CD GA 457 451-2 | |
| 33 | 2 | Sancta et immaculata | | 350 | Mo | *SLPD 31169* | E.Ş. |
| 34 | | Scandid ad aethetera | | | SH | *SLPD 31169* | E.Ş. |
| 35 | | Surge, propera, columba | | | SH | *SLPD 31169* | E.Ş. |
| 36 | | Suscipe verbum | | | SH | *SLPD 31169* | E.Ş. |

| Nr. crt. | Mod | Titlu | Pag. ANT. | Pag L.U. | For-maţie | *Disc* / Banda / CD |
|---|---|---|---|---|---|---|
| | | Temptavit Deus Abraham | | | SH | CD QUI 403032 |
| 37 | | | | 597 | Sol, Li, Stir | CD AAD 48031, Immortel, PMC 1385 |
| 38 | 7 | Tenebrae | | | | |
| 39 | | Tulit ergo Dominus | | | SH | CD QUI 403032 |
| 40 | | Ubi est Abel | | | SH | CD QUI 403032 |
| 41 | 8 | Verbum caro factum est | | 357 | Mo, Sil | CD GA 457 451-2, CD D 102957 |
| 42 | | Vocavit angelus Domini | | | SH | CD QUI 403032 |
| 43 | | Volens Noe scire | | | SH | CD QUI 403032 |

| | PSALMI | | | |
|---|---|---|---|---|
| 1 | Cantate Domino - 97 | 355 | Cl | 933 |
| 2 | Domine probasti me - 138 | 189 | Cl | 933 |
| 3 | Lauda anima mea - 145 | 1148 | SCLo | 2866 |
| 4 | Miserere me - 51 | | Cl | 933 |
| 5 | Quare fremuerunt - 2 | 338 | Cl | 933 |
| 6 | Te decet hymnum - 64 | 1174 | Cl | 933 |

| | CANTICA | | |
|---|---|---|---|
| 1 | Magnificat | Cl, Me | 934, SM35 K86 |
| 2 | Nunc dimittis | CAMu | 4065 |

## INTERPRETI

| | |
|---|---|
| Ar | Choeur de la Communauté de l'Arche - **Franţa** |
| An | Cathedrale d'Angers, dir. Chanoine Poirier - **Franţa** |
| Bea | Choeur de la basilique de Beaune, dir. Jean-François Samson - **Franţa** |
| Be | Călugării benedictini de la Mănăstirea St. Martin - Beuron, dir.Maurus Pfaff O.S.B. - **Franţa** |
| BH | Coeur des moines et des moniales de l'abbaye du Bec Heilouin - **Franţa** |
| Bri | Coeur des moines de l'abbaye cistercienne de Briquebec - **Franţa** |
| CAMü | Capella Antiqua - München, dir. Konrad Ruhland - **Germania** |
| CGRo | Coro Gregoriano Romano, dir. Raffaele Baratta O.S.B. - **Italia** |
| Cha | Chanterelle del Vasto - **Franţa** |
| Che | Choeur du scolasticat de Chevilly, dir. Pere Deiss - **Franţa** |
| Ci | Coeur des moines de l'abbaye cistercienne de Citeau - **Franţa** |
| Cl | Călugării benedictini de la Abaţia St.Maurice şi St. Maur - Clairvaux - **Franţa** |
| Di | Cathédrale de Dijon - **Franţa** |
| GB | Gilles Binchois, dir. Dominique Veillard - **Franţa** |
| GDC | Gloria Dei Cantores, dir. Mary Berry - **America** |

| | |
|---|---|
| ECa | Coeur des moines de l'abbaye d'En Calcat - **Franța** |
| Ei | Choralschola des Klosters Einsiedeln, dir. Roman Bannwart / Theo Flury - **Germania** |
| GC | Grazer Coralschola, dir. Franz Karl Plasst - **Austria** |
| Ke | Coeur des moines de l'abbaye de Kergonan - **Franța** |
| Li | Coeur des moines de l'abbaye de Ligugé - **Franța** |
| Ly | La chorale de l'Institut St-Gregoire de Lyon - **Franța** |
| Mad | Corul Madrigal, dir. Marin Constantin - **România** |
| Mag | Magdalith - specialistă în cânt evreu - **Franța** |
| Me | Călugării din Abația La Melleray - **Franța** |
| Mo | Corul de călugări de la Abația Montserrat, dir. Părinte Gregori Estrada - **Spania** |
| NAC | Nashdom Abbey Chor, dir. Dom Anselm Hughes O.S.B. |
| Org | Organum, dir.Marcel Péres - **Franța** |
| Orv | Choeur des moines de l'abbaye cistercienne d'Orval - **Belgia** |
| Ott | Monchsschola der Erzabtei St. Ottilien, dir. P. Johannes Berchmans Gosch OSB - **Germania** |
| Sa | Salzburger Virgilschola, dir. Stefan Engels - **Austria** |
| SCDe | Schola Cantorum - Detmold, - **Germania** |
| SCLo | Schola Cantorum - Londiniensis, dir. Denis Stevens |
| SCRo | Schola Cantorum - Roma, dir. P. Notker Wolf OSB - **Italia** |
| SGDu | Schola Gregoriana - Dusseldorf, dir. Karlheinrich - **Germania** |
| SH | Schola Hungarica, dir. Laslo Dobszay, Janka Szendrei - **Ungaria** |
| Sil | Coro de monjes del Monasterio Benedictino de Santo Domingo de Silos, dir. Ismael Fernandes de la Cuesta / Francisco Lara - **Spania** |
| Sin | Die Singphoniker, dir. Godehasel Joppich - **Germania** |
| SM | Slovenski Madrigalisti, dir.Janez Bole - **Slovacia** |
| Sol | Choir of the Abbey of Saint Pierre de Solesmes, dir. Dom Joseph Gayard - **Franța** |
| Stir | Stirps Iesse, Insieme vocale di musica medioevale degli "Amici Cantores" di Milano, dir. Enrico de Capitani - **Italia** |
| Stra | Schola grégorienne de l'Université de Strasbourg , dir. Michel Wackenheim - **Franța** |
| Ti | Choeur des moines de l'abbaye cistercienne de Timadeuc - **Franța** |
| Wa | Choeur des moines de l'abbaye de St. Wandrille, dir. Dom Lucien David - **Franța** |

| Nr. crt. | Mod | Titlu | Pag. ANT. | Pag L.U. | For-maţie | *Disc* / Banda / CD | Posesor |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | | **INTROITUS** | | | | | |
| **1** | 1 | Da pacem | 195 v | 886 | SH, NAC | *HCD 12741-2*, **CD 48031 AAD** | E.Ş., L.G. |
| | 1 | Etenim sederunt | 13 v | 381 | SH | HCD 12950 | E.Ş. |
| **3** | 2 | Dominus dixit ad me | 10 | 358 | ACl , S | 933, **CD EREM 921001** | U.A.I., E,Ş. |
| **4** | | Hodie scientis | | | S | **CD EREM 921001** | |
| **5** | 8 | Invocabit me | | 475 | | | L.G. |
| **6** | 8 | Lux fulgebit | 11 | 370 | ACl, S | 933, **CD EREM 921001** | U.A.I., E.Ş. |
| **7** | | Puer natus est nobis | | 374 | , | *HCD 12950*, **CD-SPR 52800, CD-EREM 92-1001** | E.Ş. |
| **8** | 6 | Requiem | 321 v | 1180 | ACl, APSo | 933, **CD 48031 AAD** | U.A.I., L.G. |
| **9** | 6 | Respice in me | 178 v | 823 v | SM | **CD 2671462** | L.B.-S. |
| **10** | 4 | Resurrexi | 140 v | 689 | MMB ACl | 4890, 933 | A.M.C., U.A.I. |
| **11** | 8 | Spiritus Domini | 167 v | 1106 | APSo | **CD 48031 AAD** | L.G. |
| **12** | 1 | Statuit ei Dominus | 207 | 1010 | SH, JB | *SLPD 12887-88*, | E.Ş. |
| **13** | | Terribilis est | | | S | **CD SPR 52800** | E.Ş. |
| | | **GRADUALIA** | | | | | |
| **1** | | Benedictus | | | S | **CD EREM 921001** | E.Ş. |
| **2** | | Christus factus est | | 572 | APSo | **CD 48031 AAD** | L.G. |
| **3** | 5 | Constitues eos | 250 | 1349 | CGRo | 1173 | A.M.C. |
| **4** | | Dirigatur | | 890 | APSo | **CD 48031 AAD** | L.G. |
| **5** | 5 | Ecce sacerdos | 204 | 1011 | SH | *SLPD 12887-88* | E.Ş. |
| **6** | 2 | Haec dies | | | SCLo MMBe | 2866, 4890 | A.M.C. |
| **7** | | Hodie scietis | | | S | **CD EREM 921001** | E.Ş. |
| **8** | 7 | Jacta cogitatum | 33 v | 824 | SM | **CD 2671462** | L.B.-S. |
| **9** | | Locus iste | | | S | **CD SPR 52800** | E.Ş. |
| **10** | | Luce splendida fulgebis | | | SH | *SLPD 31169* | E.Ş. |
| **11** | | Omnes de Saba venient | | | S | **CD SPR 52800** | E.Ş. |
| **12** | | Protector noster | | 837 | NAC | *HLP 3* | U.A.I |
| **13** | 7 | Qui sedes Domine | 3 v | 312 | APSo | **CD 48031 AAD** | L.G. |
| | | **VERSUS ALLELUIATICI** | | | | | |
| **1** | | Adorabo | | | S | **CD SPR 52800** | E.Ş. |
| **2** | | Alleluia | | | SCRo | *LEV / 03* | E.Ş. |
| **3** | | Alleluia | | | SCRo | *LEV / 03* | E.Ş. |
| **4** | 4 | Alleluia Ascendit Deus | | | 744 | **CD 48031 AAD** | E.Ş. |
| **5** | 5 | Alleluia Assumpta est | | 1410 | APSo | **CD 48031 AAD** | E.Ş. |
| **6** | | Alleluia. Dominus dixit | | | S | **CD EREM 921001** | E.Ş. |
| **7** | | Alleluia | | | 15 | | |
| **8** | 1 | Alleluia Justus germinabit | | 1020 | APSo | **CD 48031 AAD** | L.G. |
| **9** | 8 | Angelus Domini | 142 | 697 | SCLo | 2866 | A.M.C. |

| Nr. crt. | Mod | Titlu | Pag. ANT. | Pag L.U. | For-maţie | *Disc* / Banda / **CD** | Posesor |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| **10** | 5 | Diligam te | 179 v | | SM | **CD 2671462** | L.B.-S. |
| **11** | 6 | Domine in virtute | 180 v | 837 | NAC | *HLP 3* | U.A.I. |
| **12** | 4 | Emitte Spiritum | 168 | 763 | CGRo | 1173 | A.M.C. |
| **13** | | Ideoque | | | SGDu | 4870 | A.M.C. |
| **14** | 7 | Pascha nostrum | 141 | 690 | MMBe, S, JB | 4890, **CD SPR 52800** | A.M.C., E.Ş., |
| **15** | | Quomodo fiet | | | SGDu | 4870 | A.M.C. |
| **16** | 3 | Sancte Nicolae | 296 v | | SH | *SLPD 12887-88* | E.Ş. |
| **17** | 7 | Venite exultemus | 188 | 872 | SH | *HCD 12889-2* | E:Ş: |
| | | **TRACTUS** | | | | | |
| **1** | 2 | Domine non secundum | 32 | 470 | NAC | *HLP 3* | U.A.I. |
| **2** | 8 | Sicut cervus | 119 | 668 | SH | *HCD 31168* | E.Ş. |
| | | **SEQUENTIAE (PROSAE)** | | | | | |
| **1** | | Alleluia Dominus in Sina | | | SCLo | 2866 | A.M.C. |
| **2** | | Ave verum corpus | | | ACl | 934 | U.A.I. |
| **3** | | Christus hunc diem | | | S | **CD SPR 52800** | E.Ş. |
| **4** | 3 | Congaudentes exultemus | 358 | | SH | *SLPD 12887-88* | E.Ş. |
| **5** | 1 | Dies irae | | 1183 | ACl | 933 | U.A.I. |
| **6** | | Festa Christi | | | S | **CD SPR 52800** | E.Ş. |
| **7** | | Inviolata | | | ACl | 934 | U.A.I. |
| **8** | | Jubilemus salvatori | | | SCLo | 2866 | A.M.C. |
| **9** | 4(7) | Lauda Sion Salvatorem | 342 | 792 | ACl | 934 | U.A.I. |
| **10** | 3 | Mittit ad Virginem | 350 v | | CAMu | 4065 | A.M.C. |
| **11** | | Nato canunt omnia | | | CAMu | 4065 | A.M.C. |
| **12** | | Psalat ecclesia (Nokter) | | | S | **CD SPR 52800** | E.Ş. |
| **13** | 4 | Sancti Spiritus adsit | 340 | | NAC, S | *HLP 3*, **CD SPR 52800** | U.A.I., E.Ş. |
| **14** | 2 | Stabat Mater | | 1439 | ACl | 934 | U.A.I. |
| **15** | 1 | Veni Sancte Spiritus | 341 v | 764 | CAMu, CGRo | 4065, 1173 | A.M.C. |
| **16** | 1 | Victimae paschali | 336 | 691 | SCLo, SCDe, MMBe, ACl, JB | 2866, 1108, 4890, 933 - 934 | A.M.C., A.M.C., A.M.C., U.A.I. |
| | | **OFFERTORIA** | | | | | |
| **1** | 2 | Ad te Domine | 1 v | 298 | APSo | **CD 48031 AAD** | L.G. |
| **2** | 8 | Angelus Domini | 143 | 698 | SGDu | 4870 | A.M.C. |
| **3** | 8 | Ave Maria | 9 | 322 | SGDu, JB, ACl | 4870, 934 | A.M.C., U.A.I. |
| **4** | | Custodi me | | | APSo | **CD 48031 AAD** | L.G. |
| **5** | 2 | Dextera Domini | 24 | 573 | SGDu | 4870 | A.M.C. |
| **6** | 6 | Domine convertere | | 814 | SGDu | 4870 | A.M.C. |
| **7** | | Domine Deus | | | S | **CD SPR 52800** | E.Ş. |
| **8** | 6 | Domine in auxilium | 40 v | 990 | SGDu | 4870 | A.M.C. |

| | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| **8** | 6 | Domine in auxilium | 49 v | 880 | SGDu | 4870 | A.M.C |
| **9** | 2 | Domine Jesu Christe | 317 | 1186 | APSo | **CD 48031 AAD** | L.G |
| **10** | | Ego clamavi | | | SM | **CD 2671462** | L.B.-S. |
| **11** | 3 | Jubilate Deo omnis terra | 21 v | 340 v | SGDu | 4870 | A.M.C. |
| **12** | 1 | Jubilate Deo universa | 23 | 434 | SGDu, APSo, JB | 4870, **CD 48031 AAD** | A.M.C., L.G |
| **13** | 4 | Laetentur caeli | 11 | 361 | SGDu, S | 4870, **CD EREM 921001** | A.M.C., E.Ş. |
| **14** | 2 | Mediatabor | | 488 | APSo | **CD 48031 AAD** | L.G |
| **15** | 8 | Precatus est | | 864 | APSo | **CD 48031 AAD** | L.G |
| **16** | 5 | Reges Tharsis | 20 v | 425 | SGDu | 4870 | A.M.C. |
| **17** | 3 | Sanctificabit Moyses | 196 | 887 | SGDu, SH | 4870, *HCD 12741* | A.M.C., E.Ş |
| **18** | 4 | Terra tremuit | 141 v | 692 | MMB e | 4890 | A.M.C. |
| | | Tollite portas | | | S | **CD EREM 921001** | E.Ş. |
| **19** | 2 | Veritas mea | 208 | 1031 | SH | *SLPD 12887-88* | E.Ş. |

**COMMUNIONES**

| | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| **1** | 7 | Domine quinque talenta | 208 | | SH | *SLPD 12887-88* | E.Ş. |
| **2** | | Domus mea | | | S | **CD SPR 52800** | E.Ş. |
| **3** | | Factus est repente | | | S | **CD SPR 52800** | E.Ş. |
| **4** | 8 | Hoc corpus | | 509 | APSo | **CD 48031** | L.G. |
| **5** | | In splendoribus | | | S | **CD EREM 921001** | E.Ş. |
| **6** | 8 | Lux aeterna | 317 v | 1188 | ACl | 933 | U.A.I. |
| **7** | 4 | Memento verbi | | 895 | APSo | **CD 48031 AAD** | L.G. |
| **8** | 6 | Pascha nostrum | 141 v | 692 | MMB e, ACl, APSo, | 4890, 933, **CD 48031 AAD** | A.M.C., U.A.I., L.G. |
| **9** | 5 | Quinque prudentes | 211 | 1056 | APSo | **CD 48031 AAD** | L.G. |
| **10** | 8 | Spiritus qui a Patre | 170 | 775 | APSo | **CD 48031 AAD** | L.G. |
| **11** | 8 | Spiritus Sanctus | | 772 | APSo | **CD 48031 AAD** | L.G. |

**KYRIE**

| | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| **1** | 5 | | 74 | MMBe | 2122 | A.M.C. |
| **2** | 5 | | 35 | MMBe | 2122 | A.M.C. |
| **3** | 1 | | 38 | MMBe | 2122 | A.M.C. |
| **4** | 1 | | 44 | CM, APSo | C18, **CD 48031 AAD** | E.Ş., L.G. |
| **5** | 8 | | 14 | MMBe, APSo, APSo | 4890, 2123, **CD 48031 AAD** | A.M.C., A.M.C., L.G. |
| **6** | | | | SCDe | 1108 | A.M.C |
| **7** | | | | SCLo | 2866 | A.M.C |
| **8** | | | | CGRo | 1173 | A.M.C |
| **9** | | Kyrie fons bonitatis | | CAMu | 4065 | A.M.C |
| **10** | | | | SCRo | *LEV / 03* | E.Ş. |
| **11** | | | | SH | *SLPD 12887 - 88* | E.Ş. |
| **12** | | | | SH | 4890 | A.M.C |
| **13** | | XI | | ACl | 933 | U.A.I. |
| **14** | | Altissime | | NAC | *HLP 3* | U.A.I. |
| **15** | | | | SM | CD 2671462 | L.B. |

| | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| | | **GLORIA** | | | | |
| **1** | 1 | | 17 | MMBe | 2122 | A.M.C |
| **2** | 5 | | 35 | MMBe | 2122 | A.M.C |
| **3** | 7 | | 38 | MMBe | 2122 | A.M.C |
| **4** | 4 | | 55 | ? | C 18 | E.Ş. |
| **5** | 4 | | 14 | MMBe, APSo | 4890, 2123 | A.M.C. |
| **6** | 5 | | | SCRo | *LEV / 03* | E.Ş. |
| **7** | | | | SH | *SLPD 12887 - 88* | E.Ş. |
| **8** | | | | SH | 4890 | A.M.C. |
| **9** | | | | ACl | 933 | U.A.I. |
| **10** | | | | SM | **CD 271462** | L.B.-S. |
| **11** | 8 | | 14 | APSo | **CD 48031 AAD** | L.G. |
| | | **CREDO** | | | | |
| **1** | 4 | | 62 | MMBe | 2122, 4890 | A.M.C. |
| **2** | 5 | | 66 | MMBe, SCRo | 2122, *LEV / 03* | A.M.C., E.Ş. |
| **3** | | | | MMBe | 2122 | A.M.C. |
| **4** | | | | ACl | 933 | U.A.I. |
| **5** | | | | ACl | 934 | U.A.I. |
| | | **SANCTUS** | | | | |
| **1** | 4 | | 22 | MMBe | 2122 | A.M.C. |
| **2** | 6 | | 36 | MMBe | 2122 | A.M.C. |
| **3** | 5 | | 40 | MMBe | 2122 | A.M.C. |
| **4** | 4 | | 16 | APSo | 2123 | A.M.C. |
| **5** | | | | MMBe | 4890 | A.M.C. |
| **6** | (4) | | 61 | SCRo | *LEV / 03* | E.Ş. |
| **7** | | | | SH | *SLPD 12887 - 88* | E.Ş. |
| **8** | | | | SH | 4890 | A.M.C. |
| **9** | | XI | | ACl | 933 | U.A.I. |
| **10** | | | | SM | **CD 2671462** | L.B.-S. |
| **11** | 4 | I - Au Temps Pascal | 16 | APSo | **CD 48031 AAD** | L.G. |
| **12** | 5 | IX - Aux Fetes de la Sainte Vierge.1. | 40 | APSo | **CD 48031 AAD** | L.G. |
| | | **AGNUS DEI** | | | | |
| **1** | 4 | | | | | |
| **2** | 6 | | 23 | MMBe | 2122 | A.M.C. |
| **3** | 4 | | 37 | MMBe | 2122 | A.M.C. |
| **4** | | | 16 | APSo, MMBe | 2123, 4890 | A.M.C. |
| **5** | (4) | | | SCDe | 1108 | A.M.C. |
| **6** | | | 61 | SCRo | *LEV / 03* | E.Ş. |
| **7** | | | | SH | *SLPD 12887 - 88* | E.Ş. |
| **8** | | XI | | SH | 4890 | A.M.C. |
| **9** | | | | ACl | 933 | U.A.I. |
| **10** | 4 | I - Au Temps Pascal | | SM | **CD 2671462** | L.B.-S. |
| **11** | 5 | IX - Aux Fetes de la Sainte Vierge.1. | 16 | APSo | **CD 48031 AAD** | L.G. |
| | | | 40 | APSo | **CD 48031 AAD** | L.G. |

## ANTIPHONAE

| | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 1 | | Alma redemptoris mater | | ACl | *A de C* | E.Ş. |
| 2 | | Antiquum consilium | | SH | *SLPD 31169* | E.Ş. |
| 3 | 7 | Asperges me | 9,(11) | ACl | 933 | U.A.I. |
| 4 | | Ave Regina caelorum | | ACl | *A de C* | E.Ş. |
| 5 | | Ave Virgo speciosa | | SH | *SLPD 31169* | E.Ş. |
| 6 | | Beata es Dei Genitrix | | SH | *SLPD 31169* | E.Ş. |
| 7 | | Canticum novum | | SH | *HCD 12889-2* | E.Ş. |
| 8 | | Deus manifeste veniet | | SH | *HCD 12889-2* | E.Ş. |
| 9 | 1 | Diffusa est gratia | 340 | SM | **CD 2671462** | L.B.-S. |
| 10 | 8 | Dominus dixit ad me | 338 | SM | **CD 2671462** | L.B.-S. |
| 11 | | Ecce ancilla Domini | | CGRo | 1173 | A.M.C. |
| 12 | | Elevate signum | | SH | *HCD 12889-2* | E.Ş. |
| 13 | | Festinat ad cognatam | | SH | *SLPD 31169* | E.Ş. |
| 14 | 7 | Gabriel Angelus | 1281 | SH | *SLPD 31169* | E.Ş. |
| 15 | | Gaudebunt campi | | SH | *HCD 12889-2* | E.Ş. |
| 16 | | Gaudete filiae | | SH | *HCD 12889-2* | E.Ş. |
| 17 | | Jam surgit | | SH | *HCD 12889-2* | E.Ş. |
| 18 | 7 | Lapides torrentis | 380 | SH | *HC2 12950* | E.Ş. |
| 19 | | Laudabo Deum meum | | SCLo | 2866 | A.M.C. |
| 20 | | Libera me Domine | | SCLo | 2866 | A.M.C. |
| 21 | | Lumen ad revelationem | | CAMu | 4065 | A.M.C. |
| 22 | | Non concava vallium | | SH | *HC2 12950* | E.Ş. |
| 23 | 2 | O radix Jesse | 318 | SH | *HCD 12889-2* | E.Ş. |
| 24 | 2 | O Emmanuel | 319 | SH | *HCD 12889-2* | E.Ş. |
| 25 | 5 | O sacrum convivium | 810 | ACl | 934 | U.A.I. |
| 26 | 2 | O sapientia | 317 | SH | *HCD 12889-2* | E.Ş. |
| 27 | 2 | O Adonai | 317 | SH | *HCD 12889-2* | E.Ş. |
| 28 | | Populo meus | | SH | *HCD 12889-2* | E.Ş. |
| 29 | | Portam hanc | | SH | *HCD 12889-2* | E.Ş. |
| 30 | | Qui regis Israel | | SH | *HCD 12889-2* | E.Ş. |
| 31 | 6, 1 | Regina caeli | 280, 283 | SCRo, ACl, ACl | *A de C*, *LEV / O3*, 934 | E.Ş., E.Ş., U.A.I. |
| 32 | | Salus nostra | | SH | *HCD 12889-2* | E.Ş. |
| 33 | 1 | Salve Regina | 281 | SCRo, ACl, ACl, JB | *A de C*, *LEV / O3*, 934 | E.Ş., E.Ş., U.A.I. |
| 34 | | Salve vellus | | SH | *HC2 12950* | E.Ş. |
| 35 | | Sancte Nicolae | | SH | *SLPD 12887-88* | E.Ş. |
| 36 | | Solem iustitiae | | SH | *HC2 12950* | E.Ş. |
| 37 | | Surrexit Dominus | | CAMu | 4065 | A.M.C. |
| 38 | 8 | Tamquam sponsus | 339 | SM | **CD 2671462** | L.B.-S. |
| 39 | | Tenebrae diffugiunt | | SH | *HC2 12950* | E.Ş. |
| 40 | | Tribus miraculis | | CM | C 18-19 | E.Ş. |
| 41 | 7 | Veni Domine | 304 | SH | *HCD 12889-2* | E.Ş. |
| 42 | | Veniet ex Sion | | SH | *HCD 12889-2* | E.Ş. |
| 43 | 8 | Verbum caro factus est | 428 v | SH | *HCD 12950* | E.Ş. |
| 44 | | Vidi speciosam | | SH | *SLPD 31169* | E.Ş. |
| 45 | | Virga florem paritura | | SH | *SLPD 31169* | E.Ş. |
| 46 | | Virgo puerum | | SH | *SLPD 31169* | E.Ş. |
| 47 | | Am.Zachaeus festinans | | S | **CD SPR 52800** | E.Ş. |

## HYMNI

| | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 1 | | A solis ortus cardine | | SGDu | 4870 | A.M.C. |
| 2 | | Ad coenam agni providi | | SGDu, CAMu | 4870, 4065 | A.M.C. |
| 3 | | Adoro te devote | | Acl, APSo | 934, **CD 48031 AAD** | U.A.I., L.G. |
| 4 | | Aeterna Christi munera | | SCLo | 2866 | A.M.C. |
| 5 | | Aeterne rerum conditor | | SCLo, SGDu, CAMu | 2866, 4870, 4065 | A.M.C. |
| 6 | | Audi benigne conditor | | SGDu | 4870 | A.M.C. |
| 7 | | Aurora lucis | | SGDu | 4870 | A.M.C. |
| 8 | 1 (4,7) | Ave maris stella | 1087 | SGDu, SCRo | 4870, *LEV / 03* | A.M.C., E.Ş. |
| 9 | 1 | Beata nobis gaudia | 759 | SGDu | 4870 | A.M.C. |
| 10 | | Christe redemptor omnium / Conserva | | SGDu | 4870 | A.M.C. |
| 11 | | Christe redemptor omnium / Ex Patre | | SGDu | 4870 | A.M.C. |
| 12 | | Conditor almae siderunt | | SGDu, CAMu | 4870, 4065 | A.M.C. |
| 13 | | Ecce iam noctis | | SGDu | 4870 | A.M.C. |
| 14 | | Exultet aula caelica | | SH | *SLPD 12887-88* | A.M.C. |
| 15 | 4 | Exultet orbis gaudiis | 943 | NAC | *HLP 3* | U.A.I. |
| 16 | | Gaude redempta | | SH | *SLPD 31169* | A.M.C. |
| 17 | | Immense caeli conditor | | SGDu | 4870 | A.M.C. |
| 18 | | In paradisum | | ACl | 933 | U.A.I. |
| 19 | | Intende qui regis Israel | | SH | *HCD 12889-2* | E.Ş. |
| 20 | | Jerusalem luce splendida | | SCDe | 1108 | A.M.C. |
| 21 | | Jesu Nostra redemptio | | SGDu | 4870 | A.M.C. |
| 22 | 8 (8,1) | Lucis Creator optime | 261-3 | SGDu | 4870 | A.M.C. |
| 23 | | Nunc Sancte | | CGRo | 1173 | A.M.C. |
| 24 | | Nuntiat angelus | | SH | *SLPD 31169* | A.M.C. |
| 25 | 2 | O lux beata | 428 v | SGDu | 4870 | A.M.C. |
| 26 | | O quam glorifica | | APSo | **CD 48031 AAD** | L.G. |
| 27 | | O redemptores | | CAMu | 4870 | A.M.C. |
| 28 | | O rex aeterne | | SGDu | 4870 | A.M.C. |
| 29 | 3(1) | Pange lingua ...Corporis | 808, 797 | SGDu | 4870 | A.M.C. |
| 30 | | Salve Regina | | M | 4900 | A.M.C. |
| 31 | | Splendor Paternae | | SGDu | 4870 | A.M.C. |
| 32 | | Tantum ergo | | ACl | 934 | U.A.I. |
| 33 | | Tu es pastor ovium | | ACl | 934 | U.A.I. |
| 34 | | Urbs Jerusalem | | S | **CD SPR 52800** | E.Ş. |
| 35 | | Ut queant laxis | | SGDu | 4870 | A.M.C. |
| 36 | 8 | Veni Creator Spiritus | 768 | SGDu, SCRo, ACl | 4870, *LEV / 03*, 934 | A.M.C., E.Ş., U.A.I. |
| 37 | | Virgo Dei Genitrix | | APSo | **CD 48031 AAD** | L.G. |
| 38 | | Vox clara ecce intonat | | SGDo | 4870 | A.M.C. |

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| | **LECTIONES** | | | |
| 1 | Deus pietas divina | SH | *SLPD 31169* | E.Ş. |
| 2 | Epistola (1 Cor 5,7-8) | MMBe | 4890 | A.M.C. |
| 3 | Haec est enim | SH | *SLPD 31169* | E.Ş. |
| 4 | Iam hiems | SH | *SLPD 31169* | E.Ş. |
| 5 | Ipse qui novit | SH | *SLPD 31169* | E.Ş. |
| 6 | O beatus senex | SH | *SLPD 31169* | E.Ş. |
| 7 | Si reges morituri | SH | *SLPD 31169* | E.Ş. |
| | **TROPI** | | | |
| 1 | Domine Jesu Christe | SH | *HCD 12950* | E.Ş. |
| 2 | Hodie cantandus | SH | *HCD 12950* | E.Ş. |
| 3 | Omnipotens genitor | SCLo | 2866 | E.Ş. |
| 4 | Quem aethera est nobis | SH | *HCD 12950* | E.Ş. |
| | **VARIA** | | | |
| 1 | Adoro te devote | SCRo | *LEV / 03* | E.Ş. |
| 2 | Ave verum | SCRo | *LEV / 03* | E.Ş. |
| 3 | Alma redemptoris Mater | ACl | 934 | U.A.I. |
| 4 | Christus natus est | ACl | 934 | U.A.I. |
| 5 | Da pacem | SCRo | *LEV / 03* | E.Ş. |
| 6 | Doxologia | SCRo | *LEV / 03* | E.Ş. |
| 7 | Eructavit cor meum | SCLo | 2866 | A.M.C. |
| 8 | Evangelium (Marcu 16,1-7) | MMBe | 4890 | A.M.C. |
| 9 | Evangelium (Mathaus2,1-3) Cum natus esset Jesus | CAMu | 4065 | A.M.C. |
| 10 | Ite missa est 328 | MMBe | 4890 | A.M.C. |
| 11 | Mysterium fidei | SCRo | *LEV / 03* | E.Ş. |
| 12 | Orato - Deus qui beatum | SH | *SLPD 12887* | E.Ş. |
| 13 | O salutaris hostiam | SCRo | *LEV / 03* | E.Ş. |
| 14 | Parce Domine | SCRo | *LEV / 03* | E.Ş. |
| 15 | Pater noster 137 | MMBe | 4890 | A.M.C. |
| 16 | Postcommunio-Spiritus nobis | MMBe | 4890 | A.M.C. |
| 17 | Praefationes 132 | MMBe | 4890 | A.M.C. |
| 18 | Tantum ergo | SCRo | *LEV / 03* | E.Ş. |
| 19 | Te Deum 1541 | CAMu, SCRo ACl, Acl, SH | 4065, *LEV / 03*, *A de C*, 934, 4890 | A.M.C., E.Ş., E.Ş., U.A.I., A.M.C. |
| 20 | Tu es Petrus | SCRo | *LEV / 03* | E.Ş. |
| 21 | Ubi Charitas | SCRo | *LEV / 03* | E.Ş. |
| 22 | Te Deum | ACl | 934 | U.A.I. |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| | | **RESPONSORIUM** | | | |
| **1** | | Alleluia Ascendit Deus | | APSo **CD 48031 AAD** | L.G. |
| **2** | | Alleluia Assumpta est | | APSo **CD 48031 AAD** | L.G. |
| **3** | | Alleluia Justus germinabit | | APSo **CD 48031 AAD** | L.G. |
| **4** | | Descendit de caelis | | SM **CD 2671462** | L.B.-S. |
| **5** | | Domum tuam | | S **CD SPR 52800** | E.Ş. |
| **6** | 4 | Ecce quomodo | 643 | APSo **CD 48031 AAD** | L.G. |
| **7** | | Hodie nobis caelorum rex | | SM **CD 2671462** | L.B.-S. |
| **8** | | Hodie nobis de caelo pax | | SM **CD 2671462** | L.B.-S. |
| **9** | | O felix Virgo | | SH *SLPD 31169* | E.Ş. |
| **10** | | Omnipotens Dominus | | SH *SLPD 31169* | E.Ş. |
| **11** | | Plaude sperna Sion vide | | SH *SLPD 31169* | E.Ş. |
| **12** | | Scandid ad aethetera | | SH *SLPD 31169* | E.Ş. |
| **13** | | Surge, propera, columba | | SH *SLPD 31169* | E.Ş. |
| **14** | | Suscipe verbum | | SH *SLPD 31169* | E.Ş. |
| **15** | 7 | Tenebrae | 597 | APSo **CD 48031 AAD** | L.B.-S. |
| | | **PSALMI** | | | |
| **1** | | Cantate Domino - 97 | | ACl 933 | U.A.I. |
| **2** | | Domine probasti me - 138 | | ACl 933 | U.A.I. |
| **3** | | Lauda anima mea | | SCLo 2866 | E.Ş. |
| **4** | | Miserere me - 51 | | ACl 933 | U.A.I. |
| **5** | | Quare fremuerunt - 2 | | ACl 933 | U.A.I. |
| **6** | | Te decet hymnum - 64 | | ACl 933 | U.A.I. |
| **7** | | 94 | | CAMu 4065 | A.M.C. |
| | | **CANTICA** | | | |
| **1** | | Magnificat | | ACl 934 | U.A.I. |
| **2** | | Nunc dimittis | | CAMu 4065 | A.M.C. |

**FORMAŢII**

**ACl** = Călugării benedictini de la Abaţia St.Maurice şi St. Maur - Clervaux - Luxemburg
**APSo** = Choir of the Abbey of Saint Pierre de Solesmes, dir. Dom Joseph Gayard
**CAMu** = Capella Antiqua - Munchen, dir. Konrad Ruhland
**CGRo** = Coro Gregoriano Romano, dir. Raffaele Baratta O.S.B.
**CM** = Coro de monjes del Monasterio Benedictino de Santo Domingo de Silos (BA-ROCK 162, 163)
**JB** = Veillard
**M** = Corul Madrigal, dir. Marin Constantin
**MMBe** = Călugării benedictini de la Mănăstirea St. Martin - Beuron, dir.Maurus Pfaff O.S.B.
**NAC** = Nashdom Abbey Chor, dir. Dom Anselm Hughes O.S.B.
**S** = Die Singphoniker, dir. Godehasel Joppich
**SCDe** = Schola Cantorum - Detmold,
**SCLo** = Schola Cantorum - Londiniensis, dir. Denis Stevens
**SCRo** = Schola Cantorum - Roma, dir. P. Notker Wolf O.S.B.
**SH** = Schola Hungarica, dir. Laslo Dobszay, Janka Szendrei
**SGDu** = Schola Gregoriana - Dusseldorf, dir. Karlheinrich
**SM** = Slovenski Madrigalisti, dir.Janez Bole

**POSESORI**

U.A.I. = Universitatea de Arte "George Enescu"- Iaşi
A.M.C.= Academia de Muzică "Gheorghe Dima" - Cluj
E.Ş. = Elena Şorban
L.G. = Liliana Gherman
L.B.-S. = Luana Budei - Stan

# PROBLEME DE INTERPRETARE A CANTULUI GREGORIAN


**Introducere**

1. Definiri-Muzica gregoriană, structura Missei şi a Oficiului
2. Explicare de intenţii
   - 2.1. Evaluarea bibliografiei
   - 2.2. Evaluarea aportului personal

**Capitolul 1**

1. Raportul text - melodie în determinarea tipului melodic
   - 1.1. Interpretarea morfologiei din perspectiva raportului text - melodie
   - 1.2. Raportul text - melodie în pronunţare
     - 1.2.1. Arii lingvistice
     - 1.2.2. Licvescenţe

**Capitolul 2**

2. Parametrul înălţimilor în interpretare
   - 2.1. Univocul înălţimilor din imaginea grafică
   - 2.2. Variante melodice (de înălţimi)
     - 2.2.1. Circulaţia orală prealabilă
     - 2.2.2. Diferenţieri zonale, regionale şi de centru
   - 2.3. Cloncuzii

**Capitolul 3**

3. Interpretarea ritmului
   - 3.1. Ritmul în imaginea notaţiilor de epocă
   - 3.2. Ritmul la teoreticienii epocii
   - 3.3. Teorii ritmice la sfârşitul secolului al XIX-lea (Solesmes)
   - 3.4. Teoria ritmică semiologică
   - 3.5. Teorii ritmice de inspiraţie folclorică
     - 3.5.1. Ornamentalism
     - 3.5.2. Parlando - rubato

**Capitolul 4**

4. Interpretarea intensităţilor

**Capitolul 5**

5. Coloristica timbrală în interpretare
   - 5.1. Principii din practica epocii -tipuri de formaţii vocale şi tipuri de spaţialitate
   - 5.2. Raportul dintre morfologie şi timbru
     - 5.2.1. Scheme formale la *introitus, offertorium, communia*
     - 5.2.2. *Antiphonae* şi *invitatorium*
     - 5.2.3. Strofe de imn, strofe de *sequentia*
   - 5.3. Recomandări

**Capitolul 6**

6. Analize comparate
   - 6.1. Piese de Misă
     - 6.1.1. Ordinarium
     - 6.1.2. Proprium
   - 6.2. Piese de Oficiu
   - 6.3. Drama liturgică

**Capitolul 7**

7. Concluzii

**Anexe:** Liste de repertoriu
**Bibliografie**